MEISTER DER SKULPTUR

RODIN
MEUNIER

Mai 19

SAMMLUNG BRANDUS

MEISTERBÜCHER DER KUNST

MEISTER DER SKULPTUR

AUGUSTE RODIN
VON RAINER MARIA RILKE

CONSTANTIN MEUNIER
VON KARL SCHEFFLER

BRANDUS'SCHER VERLAG BERLIN



Mit Genehmigung der Phot. Rundschau
Photo W. Steichen, New York

AUGUSTE RODIN

AUGUSTE RODIN

Einer jungen Bildhauerin

ERSTER TEIL

„Die Schriftsteller wirken durch Worte . . . die Bildhauer aber durch Thaten.“

Pomponius Gauricus,
in seiner Schrift „De sculptura.“ (Um 1504.)

The hero is he who is immovably centred. (Emerson.)

RODIN war einsam vor seinem Ruhme. Und der Ruhm, der kam, hat ihn vielleicht noch einsamer gemacht. Denn Ruhm ist schliesslich nur der Inbegriff aller Missverständnisse, die sich um einen neuen Namen sammeln.

Es sind ihrer sehr viele um Rodin, und es wäre eine lange und mühsame Aufgabe, sie aufzuklären. Es ist auch nicht nötig; sie stehen um den Namen, nicht um das Werk, das weit über dieses Namens Klang und Rand hinausgewachsen und namenlos geworden ist, wie eine Ebene namenlos ist, oder ein Meer, das nur auf der Karte einen Namen hat, in den Büchern und bei den Menschen, in Wirklichkeit aber nur Weite ist, Bewegung und Tiefe.

Dieses Werk, von dem hier zu reden ist, ist gewachsen seit Jahren und wächst an jedem Tage wie ein Wald und verliert keine Stunde. Man geht unter seinen tausend Dingen umher, überwältigt von der Fülle der Funde und Erfindungen, die es umfasst, und man sieht sich unwillkürlich nach den zwei Händen um, aus denen diese Welt erwachsen ist. Man erinnert sich, wie klein Menschenhände sind, wie bald sie müde werden und wie wenig Zeit ihnen gegeben ist, sich zu regen. Und man verlangt die Hände zu sehen, die gelebt haben wie hundert Hände, wie ein Volk von Händen, das vor Sonnenaufgang sich erhob zum weiten Wege dieses Werkes. Man fragt nach dem, der diese Hände beherrscht. Wer ist dieser Mann?

Es ist ein Greis. Und sein Leben ist eines von denen, die sich nicht erzählen lassen. Dieses Leben hat begonnen und es geht, es geht tief in ein grosses Alter hinein, und es ist für uns, als ob es vor vielen hundert Jahren vergangen wäre. Wir wissen nichts davon. Es wird eine Kindheit gehabt haben, irgendeine, eine Kindheit in Armut, dunkel, suchend und ungewiss. Und es hat diese Kindheit vielleicht noch, denn —, sagt der heilige Augustinus einmal, wohin sollte sie gegangen sein? Es hat vielleicht alle seine vergangenen Stunden, die Stunden der Erwartung und der Verlassenheit, die Stunden des Zweifels und die langen Stunden der Not, es ist ein Leben,

das nichts verloren und vergessen hat, ein Leben, das sich versammelte, da es verging. Vielleicht, wir wissen nichts davon. Aber nur aus einem solchen Leben, glauben wir, kann eines solchen Wirkens Fülle und Überfluss entstanden sein, nur ein solches Leben, in dem alles gleichzeitig ist und wach und nichts vergangen, kann jung und stark bleiben und sich immer wieder zu hohen Werken erheben. Es wird vielleicht eine Zeit kommen, da man diesem Leben seine Geschichte erfinden wird, seine Verwickelungen, seine Episoden und Einzelheiten. Sie werden erfunden sein. Man wird von einem Kinde erzählen, das oft zu essen vergass, weil es ihm wichtiger schien, mit einem schlechten Messer Dinge in geringes Holz zu schneiden, und man wird in die Tage des jungen Menschen irgend eine Begegnung setzen, die eine Verheissung zukünftiger Grösse, eine von jenen nachträglichen Prophezeiungen enthält, die so volkstümlich und rührend sind. Es könnten ganz gut die Worte sein, die irgend ein Mönch vor fast fünfhundert Jahren dem jungen Michel Colombe gesagt haben soll, diese Worte: „Travaille, petit, regarde tout ton saoul et le clocher à jour de Saint-Pol, et les belles œuvres des compaignons, regarde, aime le bon Dieu, et tu auras la grâce des grandes choses.“ „Und du wirst die Gnade der grossen Dinge haben.“ Vielleicht hat ein inneres Gefühl so, nur unendlich viel leiser als der Mund des

Mönches, zu dem jungen Menschen gesprochen an einem der Kreuzwege seines Anbeginns. Denn gerade das suchte er: die Gnade der grossen Dinge. Da war das Louvre mit den vielen lichten Dingen der Antike, die an südliche Himmel erinnerten und an die Nähe des Meeres, und dahinter erhoben sich andere, schwere steinerne Dinge, aus undenklichen Kulturen hinüberdauernd in noch nicht gekommene Zeiten. Da waren Steine, die schliefen, und man fühlte, dass sie erwachen würden bei irgend einem jüngsten Gericht, Steine, an denen nichts Sterbliches war, und andere, die eine Bewegung trugen, eine Gebärde, die so frisch geblieben war, als sollte sie hier nur aufbewahrt und eines Tages irgend einem Kinde gegeben werden, das vorüberkam. Und nicht allein in den berühmten Werken und den weithin sichtbaren war dieses Lebendigsein; das Unbeachtete, Kleine, das Namenlose und Überzählige war nicht weniger erfüllt von dieser tiefen, innerlichen Erregtheit, von dieser reichen und überraschenden Unruhe des Lebendigen. Auch die Stille, wo Stille war, bestand aus hundert und hundert Bewegungsmomenten, die sich im Gleichgewicht hielten. Es gab kleine Figuren da, Tiere besonders, die sich bewegten, streckten oder zusammenzogen, und wenn ein Vogel sass, so wusste man doch, dass es ein Vogel war, ein Himmel wuchs aus ihm heraus und blieb um ihn stehen, eine Weite war zusammengefaltet auf

jede seiner Federn gelegt und man konnte sie aufspannen und ganz gross machen. Und ganz ähnlich war es mit den Thieren, die auf den Kathedralen standen und sassen oder unter den Konsolen kauerten, verkümmert und gekrümmt und zu träge zum Tragen. Da waren Hunde und Eichhörnchen, Spechte und Eidechsen, Schildkröten, Ratten und Schlangen. Wenigstens eines von jeder Art. Diese Tiere schienen draussen eingefangen worden zu sein in den Wäldern und auf den Wegen, und der Zwang, unter steinernen Ranken, Blumen und Blättern zu leben, musste sie selbst langsam verwandelt haben zu dem, was sie nun waren und immer bleiben sollten. Aber es fanden sich auch Tiere, die schon in dieser versteinerten Umgebung geboren waren, ohne Erinnerung an ein anderes Dasein. Sie waren schon ganz die Bewohner dieser aufrechten, ragenden, steil steigenden Welt. Unter ihrer fanatischen Magerkeit standen spitzbogige Skelette. Ihre Münder waren weit und schreiend wie bei Tauben, denn die Nähe der Glocken hatte ihr Gehör zerstört. Sie trugen nicht, sie streckten sich und halfen so den Steinen steigen. Die Vogelhaften hockten oben auf den Ballustraden, als wären sie eigentlich unterwegs und wollten nur ein paar Jahrhunderte lang ausruhen und hinunterstarren auf die wachsende Stadt. Andere, die von Hunden abstammten, stemmten sich wagrecht vom Rand der Traufen in die Luft, bereit, das Wasser

der Regen aus ihren vom Speien angeschwollenen Rachen zu werfen. Alle hatten sich umgebildet und angepasst, aber sie hatten nichts an Leben verloren, im Gegenteil, sie lebten stärker und heftiger, lebten für ewig das inbrünstige und ungestüme Leben jener Zeit, die sie hatte erstehen lassen.

Und wer diese Gebilde sah, der empfand, dass sie nicht aus einer Laune geboren waren, nicht aus einem spielerischen Versuch, neue, unerhörte Formen zu finden. Die Not hatte sie geschaffen. Aus der Angst vor den unsichtbaren Gerichten eines schweren Glaubens hatte man sich zu diesem Sichtbaren gerettet, vor dem Ungewissen flüchtete man zu dieser Verwirklichung. Noch suchte man sie in Gott, nicht mehr, indem man ihm Bilder erfand und versuchte, sich den Vielzufernen vorzustellen: indem man alle Angst und Armut, alles Bangsein und die Gebärden der Geringen in sein Haus trug, in seine Hand legte, auf sein Herz stellte, war man fromm. Das war besser als malen; denn die Malerei war auch eine Täuschung, ein schöner und geschickter Betrug; man sehnte sich nach Wirklicherem und Einfachem. So entstand die seltsame Skulptur der Kathedralen, dieser Kreuzzug der Beladenen und der Tiere.

Und wenn man von der Plastik des Mittelalters zurücksah zur Antike und wieder über die Antike hinaus in den Anfang unsagbarer Ver-



John Sargent
AUGUST RODIN
im 44. Lebensjahr.

gangenheiten, schien es da nicht, als verlangte die menschliche Seele immer wieder an lichten oder bangen Wendepunkten nach dieser Kunst, die mehr giebt als Wort und Bild, mehr als Gleichnis und Schein: nach dieser schlichten Dingwerdung ihrer Sehnsüchte oder Ängste? Zuletzt in der Renaissance gab es eine grosse plastische Kunst; damals als das Leben sich erneut hatte, als man das Geheimnis der Gesichter fand und die grosse Gebärde, die im Wachsen war.

Und jetzt? War nicht wieder eine Zeit gekommen, die nach diesem Ausdruck drängte, nach dieser starken und eindringlichen Auslegung dessen, was in ihr unsagbar war, wirr und rätselhaft? Die Künste hatten sich irgendwie erneut, Eifer und Erwartung erfüllte und belebte sie; aber vielleicht sollte gerade diese Kunst, die Plastik, die noch in der Furcht einer grossen Vergangenheit zögerte, berufen sein zu finden, wonach die andern tastend und sehnsüchtig suchten? Sie musste einer Zeit helfen können, deren Qual es war, dass fast alle ihre Konflikte im Unsichtbaren lagen. Ihre Sprache war der Körper. Und diesen Körper, wann hatte man ihn zuletzt gesehen? Schichte um Schichte hatten sich die Trachten darüber gelegt, wie ein immer erneuter Anstrich, aber unter dem Schutz dieser Krusten hatte die wachsende Seele ihn verändert, während sie atemlos an den Gesichtern arbeitete. Er war

ein anderer geworden. Wenn man ihn jetzt aufdeckte, vielleicht enthielt er tausend Ausdrücke für alles Namenlose und Neue, das inzwischen entstanden war und für jene alten Geheimnisse, die, aufgestiegen aus dem Unbewussten, wie fremde Flussgötter ihre triefenden Gesichter aus dem Rauschen des Blutes hoben. Und dieser Körper konnte nicht weniger schön sein als der der Antike, er musste von noch grösserer Schönheit sein. Zwei Jahrtausende länger hatte das Leben ihn in den Händen behalten und hatte an ihm gearbeitet, gehorcht und gehämmert Tag und Nacht. Die Malerei träumte von diesem Körper, sie schmückte ihn mit Licht und durchdrang ihn mit Dämmerung, sie umgab ihn mit aller Zärtlichkeit und allem Entzücken, sie befühlte ihn wie ein Blumenblatt und liess sich tragen von ihm wie von einer Welle, — aber die Plastik, der er gehörte, kannte ihn noch nicht.

Hier war eine Aufgabe gross wie die Welt. Und der vor ihr stand und sie sah, war ein Unbekannter, dessen Hände nach Brot gingen, in Dunkelheit. Er war ganz allein, und wenn er ein richtiger Träumer gewesen wäre, so hätte er einen schönen und tiefen Traum träumen dürfen, einen Traum, den niemand verstanden hätte, einen von jenen langen, langen Träumen, über denen ein Leben hingehen kann wie ein Tag. Aber dieser junge Mensch, der in der

Manufaktur von Sèvres seinen Verdienst hatte, war ein Träumer, dem der Traum in die Hände stieg, und er begann gleich mit seiner Verwirklichung. Er fühlte, wo man anfangen musste; eine Ruhe, die in ihm war, zeigte ihm den weisen Weg. An dieser Stelle offenbart sich schon Rodins tiefe Übereinstimmung mit der Natur, von der der Dichter Georges Rodenbach, der ihn geradezu eine Naturkraft nennt, so schöne Worte zu sagen wusste. Und in der That, es ist eine dunkle Geduld in Rodin, die ihn beinahe namenlos macht, eine stille, überlegene Langmut, etwas von der grossen Geduld und Güte der Natur, die mit einem Nichts beginnt, um still und ernst den weiten Weg zum Überfluss zu gehen. Auch Rodin vermass sich nicht, Bäume machen zu wollen. Er fing mit dem Keim an, unter der Erde gleichsam. Und dieser Keim wuchs nach unten, senkte Wurzel um Wurzel abwärts, verankerte sich, ehe er anfing einen kleinen Trieb nach oben zu thun. Das brauchte Zeit und Zeit. „Man muss sich nicht eilen,“ sagte Rodin den wenigen Freunden, die um ihn waren, wenn sie ihn drängten.

Damals kam der Krieg und Rodin ging nach Brüssel und arbeitete, wie der Tag es befahl. Er führte einige Figuren an Privathäusern aus und mehrere von den Gruppen auf dem Börsengebäude und schuf die vier grossen Eckfiguren bei dem Denkmal des Bürgermeisters

Loos im parc d'Anvers. Das waren Aufträge, die er gewissenhaft ausführte, ohne seine wachsende Persönlichkeit zu Worte kommen zu lassen. Seine eigentliche Entwickelung ging nebenher, zusammengedrängt in die Pausen, in die Abendstunden, ausgebreitet in der einsamen Stille der Nächte, vor sich, und er musste diese Teilung seiner Energie jahrelang ertragen. Er besass die Kraft derjenigen, auf die ein grosses Werk wartet, die schweigsame Ausdauer derer, die notwendig sind.

Während er an der Börse von Brüssel beschäftigt war, mochte er fühlen, dass es keine Gebäude mehr gab, die die Werke der Skulptur um sich versammelten, wie es die Kathedralen gethan hatten, diese grossen Magnete der Plastik einer vergangenen Zeit. Das Bildwerk war allein, wie das Bild allein war, das Staffelei-Bild, aber es bedurfte ja auch keiner Wand wie dieses. Es brauchte nicht einmal ein Dach. Es war ein Ding, das für sich allein bestehen konnte und es war gut, ihm ganz das Wesen eines Dinges zu geben, um das man herumgehen und das man von allen Seiten betrachten konnte. Und doch musste es sich irgendwie von den anderen Dingen unterscheiden, den gewöhnlichen Dingen, denen jeder ins Gesicht greifen konnte. Es musste irgendwie unantastbar werden, sakrosankt, getrennt vom Zufall und von der Zeit, in der es einsam und wunderbar wie das Gesicht eines

Hellsehers aufstand. Es musste seinen eigenen, sicheren Platz erhalten, an den nicht Willkür es gestellt hatte, und es musste eingeschaltet werden in die stille Dauer des Raumes und in seine grossen Gesetze. In die Luft, die es umgab, musste man es wie in eine Nische hineinpassen und ihm so eine Sicherheit geben, einen Halt und eine Hoheit, die aus seinem einfachen Dasein, nicht aus seiner Bedeutung kam.

Rodin wusste, dass es zunächst auf eine unfehlbare Kenntnis des menschlichen Körpers ankam. Langsam, forschend war er bis zu seiner Oberfläche vorgeschritten, und nun streckte sich von aussen eine Hand entgegen, welche diese Oberfläche von der anderen Seite ebenso genau bestimmte und begrenzte, wie sie es von innen war. Je weiter er ging auf seinem entlegenen Wege, desto mehr blieb der Zufall zurück, und ein Gesetz führte ihn dem anderen zu. Und schliesslich war es diese Oberfläche, auf die seine Forschung sich wandte. Sie bestand aus unendlich vielen Begegnungen des Lichtes mit dem Dinge, und es zeigte sich, dass jede dieser Begegnungen anders war und jede merkwürdig. An dieser Stelle schienen sie einander aufzunehmen, an jener sich zögernd zu begrüssen, an einer dritten fremd an einander vorbeizugehen; und es gab Stellen ohne Ende und keine, auf der nicht etwas geschah. Es gab keine Leere.

In diesem Augenblick hatte Rodin das Grundelement seiner Kunst entdeckt, gleichsam die Zelle seiner Welt. Das war die Fläche, diese verschieden grosse, verschieden betonte, genau bestimmte Fläche, aus der alles gemacht werden musste. Von da ab, war sie der Stoff seiner Kunst, das, worum er sich mühte, wofür er wachte und litt. Seine Kunst baute sich nicht auf eine grosse Idee auf, sondern auf eine kleine gewissenhafte Verwirklichung, auf das Erreichbare, auf ein Können. Es war kein Hochmut in ihm. Er schloss sich an diese unscheinbare und schwere Schönheit an, an die, die er noch überschauen, rufen und richten konnte. Die andere, die grosse, musste kommen, wenn alles fertig war, so wie die Tiere zur Tränke kommen, wenn die Nacht sich vollendet hat und nichts Fremdes mehr an dem Walde haftet.

Mit dieser Entdeckung begann Rodins eigenste Arbeit. Nun erst waren alle die herkömmlichen Begriffe der Plastik für ihn wertlos geworden. Es gab weder Pose, noch Gruppe, noch Komposition. Es gab nur unzählbar viele lebendige Flächen, es gab nur Leben, und das Ausdrucksmittel, das er sich gefunden hatte, ging gerade auf dieses Leben zu. Nun hiess es seiner und seiner Fülle mächtig zu werden. Rodin erfasste das Leben, das überall war, wohin er sah. Er erfasste es an den kleinsten Stellen, er beobachtete es, er ging ihm nach.

Er erwartete es an den Übergängen, wo es zögerte, er holte es ein, wo es lief und er fand es an allen Orten gleich gross, gleich mächtig und hinreissend. Da war kein Teil des Körpers unbedeutend oder gering: er lebte. Das Leben, das in den Gesichtern, wie auf Zifferblättern stand, leicht ablesbar und voll Bezug auf die Zeit, — in den Körpern war es zerstreuter, grösser, geheimnisvoller und ewiger. Hier verstellte es sich nicht, hier ging es nachlässig, wo es nachlässig war und stolz bei den Stolzen; zurücktretend von der Bühne des Angesichtes, hatte es die Maske abgenommen und stand, wie es war, hinter den Coulissen der Kleider. Hier fand er die Welt seiner Zeit wie er jene des Mittelalters an den Kathedralen erkannt hatte: versammelt um ein geheimnisvolles Dunkel, zusammengehalten von einem Organismus, an ihn angepasst und ihm dienstbar gemacht. Der Mensch war zur Kirche geworden und es gab tausend und tausend Kirchen, keine der anderen gleich und jede lebendig. Aber es galt zu zeigen, dass sie alle eines Gottes waren.

Jahre und Jahre ging Rodin auf den Wegen dieses Lebens als ein Lernender und Demütiger, der sich als Anfänger fühlte. Niemand wusste von seinen Versuchen, er hatte keinen Vertrauten und wenig Freunde. Hinter der Arbeit, die ihn nährte, verbarg sich sein werdendes Werk und erwartete seine Zeit. Er las viel.

Man war gewohnt, ihn in Brüssels Strassen immer mit einem Buche in der Hand zu sehen, aber vielleicht war dieses Buch oft nur ein Vorwand für das Vertieftsein in sich selbst, in die ungeheuere Aufgabe, die ihm bevorstand. Wie allen Thätigen war auch ihm das Gefühl, eine unabsehbare Arbeit vor sich zu haben, ein Antrieb, etwas was seine Kräfte vermehrte und versammelte. Und kamen Zweifel, kamen Ungewissheiten, kam die grosse Ungeduld der Werdenden zu ihm, die Furcht eines frühen Todes oder die Drohung der täglichen Not, so fand das alles in ihm schon einen stillen, aufrechten Widerstand, einen Trotz, eine Stärke und Zuversicht, alle die noch nicht entfalteten Fahnen eines grossen Sieges. Vielleicht war es die Vergangenheit, die in solchen Momenten auf seine Seite trat, die Stimme der Kathedralen, die er immer wieder hören ging. Auch aus den Büchern kam vieles, was ihm zustimmte. Er las zum erstenmale Dantes Divina Comedia. Es war eine Offenbarung. Er sah die leidenden Leiber eines anderen Geschlechtes vor sich, sah, über alle Tage fort, ein Jahrhundert, dem die Kleider abgerissen waren, sah das grosse und unvergessliche Gericht eines Dichters über seine Zeit. Da waren Bilder, die ihm Recht gaben, und wenn er von den weinenden Füssen Nikolaus des Dritten las, so wusste er schon, dass es weinende Füsse gab, dass es ein Weinen



Photo Druet. Meudon, Musée Rodin
L'HOMME AU NEZ CASSÉ
Bronze

gab, das überall war, über einem ganzen Menschen, und Thränen, die aus allen Poren traten. Und von Dante kam er zu Baudelaire. Hier war kein Gericht, kein Dichter, der an der Hand eines Schattens zu den Himmeln stieg, ein Mensch, einer von den Leidenden hatte seine Stimme erhoben und hielt sie hoch über die Häupter der anderen empor, wie um sie zu retten vor einem Untergang. Und in diesen Versen gab es Stellen, die heraustraten aus der Schrift, die nicht geschrieben, sondern geformt schienen, Worte und Gruppen von Worten, die geschmolzen waren in den heissen Händen des Dichters, Zeilen, die sich wie Reliefs anfühlten und Sonette, die wie Säulen mit verworrenen Kapitälen, die Last eines bangen Gedankens trugen. Er fühlte dunkel, dass diese Kunst, wo sie jäh aufhörte, an den Anfang einer anderen stiess, und dass sie sich nach dieser anderen gesehnt hatte; er fühlte in Baudelaire einen, der ihm vorangegangen war, einen, der sich nicht von den Gesichtern hatte beirren lassen und der nach den Leibern suchte, in denen das Leben grösser war, grausamer und ruheloser.

Seit jenen Tagen blieben diese beiden Dichter ihm immer nah, er dachte über sie hinaus und kehrte zu ihnen zurück. In jener Zeit, wo seine Kunst sich formte und vorbereitete, wo alles Leben, das sie lernte, namenlos war und nichts bedeutete, gingen Rodins Gedanken in den

Büchern der Dichter umher und holten sich dort eine Vergangenheit. Später als er als Schaffender diese Stoffkreise wieder berührte, da stiegen ihre Gestalten wie Erinnerungen aus seinem eigenen Leben, weh und wirklich, in ihm auf und gingen in sein Werk wie in eine Heimat ein.

Endlich, nach Jahren einsamer Arbeit machte er den Versuch, mit einem Werke hervorzutreten. Es war eine Frage an die Öffentlichkeit. Die Öffentlichkeit antwortete verneinend. Und Rodin verschloss sich abermals für dreizehn Jahre. Es waren die Jahre, in denen er, immer noch als Unbekannter, zum Meister ausreifte, zum unumschränkten Beherrscher seiner eigenen Mittel, immerfort arbeitend, denkend, versuchend, unbeeinflusst von der Zeit, die an ihm nicht teilnahm. Vielleicht gab ihm der Umstand, dass seine ganze Entwickelung in dieser ungestörten Stille vor sich gegangen war, später, als man um ihn stritt, als man seinem Werk widersprach, jene gewaltige Sicherheit. Da, als man anfing an ihm zu zweifeln, hatte er keinen Zweifel mehr an sich selbst. Das alles lag hinter ihm. Nicht mehr von dem Zuruf und dem Urteil der Menge hing sein Schicksal ab, es war schon entschieden, als man meinte, es mit Spott und Feindseligkeit vernichten zu können. In der Zeit, als er wurde, klang keine fremde Stimme zu ihm, kein Lob, das ihn hätte irre-

machen, kein Tadel, der ihn hätte verwirren können. Wie Parzifal heranwächst, so wuchs sein Werk in Reinheit heran, allein mit sich und mit einer grossen ewigen Natur. Nur seine Arbeit sprach zu ihm. Sie sprach zu ihm des Morgens beim Erwachen, und des Abends klang sie lange in seinen Händen nach wie in einem fortgelegten Instrumente. Darum war sein Werk so unüberwindlich: weil es erwachsen zur Welt kam; nicht mehr als werdendes erschien es, das um seine Berechtigung bat, sondern als Wirklichkeit, die sich durchgesetzt hat, die da ist, mit der man rechnen muss. Wie ein König, der hört, dass in seinem Reiche eine Stadt gebaut werden soll, überlegt, ob es gut sei, das Privileg zu gewähren, zögert und endlich aufbricht, die Stelle zu besehen; er kommt hin und findet eine grosse gewaltige Stadt, die fertig ist, steht, steht wie von Ewigkeit her mit Mauern, Türmen und Thoren: so kam die Menge, als man sie schliesslich rief, zu dem Werke Rodins, das fertig war.

Diese Periode des Reifwerdens ist begrenzt durch zwei Werke. An ihrem Anfang steht der Kopf des Mannes mit der gebrochenen Nase, an ihrem Ende die Gestalt des jungen Mannes, des „Mannes der ersten Zeiten“, wie Rodin ihn genannt hat. Der homme au nez cassé wurde im Jahre 1864 vom „Salon“ zurückgewiesen. Man begreift das sehr gut, denn man fühlt,

dass in diesem Werke Rodins Art schon ganz ausgereift war, ganz vollendet und sicher; mit der Rücksichtslosigkeit eines grossen Bekenntnisses widersprach es den Anforderungen der akademischen Schönheit, die noch immer die allein herrschende war. Umsonst hatte Rude seiner Göttin des Aufruhrs auf dem Triumphthor der place de l'Etoile die wilde Gebärde gegeben und den weiten Schrei, umsonst hatte Barye seine geschmeidigen Tiere geschaffen, und den „Tanz“ Carpeaux' hatte man nur verhöhnt, um sich schliesslich so weit an ihn zu gewöhnen, dass man ihn nicht mehr sah. Es war alles beim alten geblieben. Die Plastik, die betrieben wurde, war immer noch die der Modelle, der Posen und der Allegorieen, das leichte, billige und gemächliche Metier, das mit der mehr oder weniger geschickten Wiederholung von einigen sanktionierten Gebärden auskam. In dieser Umgebung hätte schon der Kopf des Mannes mit der gebrochenen Nase jenen Sturm erregen müssen, der erst bei späteren Werken Rodins losbrach. Aber wahrscheinlich hat man ihn, als die Arbeit eines Unbekannten, fast unbesehen wieder zurückgeschickt.

Man fühlt, was Rodin anregte, diesen Kopf zu formen, den Kopf eines alternden, hässlichen Mannes, dessen gebrochene Nase den gequälten Ausdruck des Gesichtes noch verstärken half; es war die Fülle von Leben, die in diesen Zügen



Paris, Musée Luxembourg. (Früher: Jardin du Luxembourg)
L'AGE D'AIRAIN
Bronze.

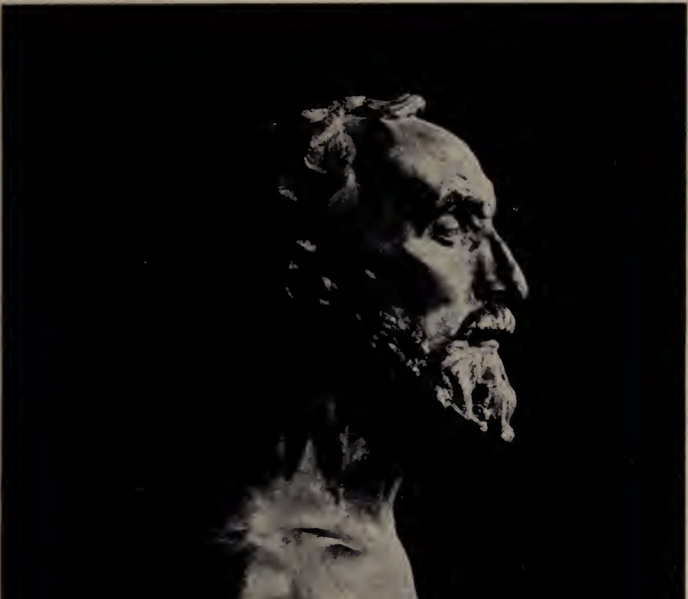
versammelt war; es war der Umstand, dass es auf diesem Gesichte gar keine symmetrischen Flächen gab, dass nichts sich wiederholte, dass keine Stelle leer geblieben war, stumm oder gleichgültig. Dieses Gesicht war nicht vom Leben berührt worden, es war um und um davon angethan, als hätte eine unerbittliche Hand es in das Schicksal hineingehalten, wie in die Wirbel eines waschenden, nagenden Wassers. Wenn man diese Maske in Händen hält und dreht, man ist überrascht über den fortwährenden Wechsel der Profile, von denen keines zufällig ist, ratend oder unbestimmt. Es giebt an diesem Kopf keine Linie, keine Überschneidung, keinen Contur, den Rodin nicht gesehen und gewollt hat. Man glaubt zu fühlen, wie einige von diesen Furchen früher kamen, andere später, wie zwischen dem und jenem Riss, der durch die Züge geht, Jahre liegen, bange Jahre, man weiss, dass von den Zeichen dieses Gesichtes einige langsam eingeschrieben wurden, gleichsam zögernd, dass andere erst leise vorgezeichnet waren und von einer Gewohnheit oder einem Gedanken, der immer wieder kam, nachgezogen wurden, und man erkennt jene scharfen Scharten, die in einer Nacht entstanden sein mussten, wie vom Schnabel eines Vogels hineingehackt in die überwache Stirne eines Schlaflosen. Man muss sich mühsam erinnern, dass alles das auf dem Raume eines Gesichtes steht, so viel schwe-

res, namenloses Leben erhebt sich aus diesem Werke. Legt man die Maske vor sich nieder, so meint man auf der Höhe eines Turmes zu stehen und auf ein unebenes Land herabzusehen, über dessen wirre Wege viele Völker gezogen sind. Und hebt man sie wieder auf, so hält man ein Ding, das man schön nennen muss um seiner Vollendung willen. Aber nicht aus der unvergleichlichen Durchbildung allein ergiebt sich diese Schönheit. Sie entsteht aus der Empfindung des Gleichgewichts, des Ausgleichs aller dieser bewegten Flächen untereinander, aus der Erkenntnis dessen, dass alle diese Erregungsmomente in dem Dinge selbst ausschwingen und zu Ende gehen. War man eben noch ergriffen von der vielstimmigen Qual dieses Angesichtes, so fühlt man gleich darauf, dass keine Anklage davon ausgeht. Es wendet sich nicht an die Welt; es scheint seine Gerechtigkeit in sich zu tragen, die Aussöhnung aller seiner Widersprüche und eine Geduld, gross genug für alle seine Schwere.

Als Rodin diese Maske schuf, hatte er einen ruhig sitzenden Menschen vor sich und ein ruhiges Gesicht. Aber es war das Gesicht eines Lebendigen und als er es durchforschte, da zeigte sich, dass es voll von Bewegung war, voll von Unruhe und Wellenschlag. In dem Verlauf der Linien war Bewegung, Bewegung war in der Neigung der Flächen, die Schatten

rührten sich wie im Schlafe, und leise schien das Licht an der Stirne vorbeizugehen. Es gab also keine Ruhe, nicht einmal im Tode; denn mit dem Verfall, der auch Bewegung ist, war selbst das Tote dem Leben noch untergeordnet. Es gab nur Bewegung in der Natur und eine Kunst, die eine gewissenhafte und gläubige Auslegung des Lebens geben wollte, durfte nicht jene Ruhe, die es nirgends gab, zu ihrem Ideale machen. In Wirklichkeit hat auch die Antike nichts von einem solchen Ideal gewusst. Man musste nur an die Nike denken. Diese Skulptur hat uns nicht nur die Bewegung eines schönen Mädchens überliefert, das seinem Geliebten entgegengeht, sie ist zugleich ein ewiges Bildnis griechischen Windes, seiner Weite und Herrlichkeit. Und sogar die Steine älterer Kulturen waren nicht ruhig. In die hieratisch verhaltene Gebärde uralter Kulte war die Unruhe lebendiger Flächen eingeschlossen, wie Wasser in die Wände des Gefässes. Es waren Strömungen in den verschlossenen Göttern, welche sassen, und in den stehenden war eine Gebärde, die wie eine Fontäne aus dem Steine stieg und wieder in denselben zurückfiel, ihn mit vielen Wellen erfüllend. Nicht die Bewegung war es, die dem Sinne der Skulptur (und das heisst einfach dem Wesen des Dinges) widerstrebte; es war nur die Bewegung, die nicht zu Ende geht, die nicht von anderen im Gleichgewicht gehalten wird,

die hinausweist über die Grenzen des Dinges. Das plastische Ding gleicht jenen Städten der alten Zeit, die ganz in ihren Mauern lebten: die Bewohner hielten deshalb nicht ihren Atem an und die Gebärden ihres Lebens brachen nicht ab. Aber nichts drang über die Grenzen des Kreises, der sie umgab, nichts war jenseits davon, nichts zeigte aus den Thoren hinaus und keine Erwartung war offen nach aussen. Wie gross auch die Bewegung eines Bildwerkes sein mag, sie muss, und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muss zu ihm zurückkehren, der grosse Kreis muss sich schliessen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt. Das war das Gesetz, welches, ungeschrieben, lebte in den Skulpturen vergangener Zeiten. Rodin erkannte es. Was die Dinge auszeichnet, dieses Ganz-mit-sich-Beschäftigtsein, das war es, was einer Plastik ihre Ruhe gab; sie durfte nichts von aussen verlangen oder erwarten, sich auf nichts beziehen, was draussen lag, nichts sehen, was nicht in ihr war. Ihre Umgebung musste in ihr liegen. Es war der Bildhauer Lionardo, der der Gioconda die Unnahbarkeit gegeben hat, diese Bewegung, die nach innen geht, dieses Schauen, dem man nicht begegnen kann. Wahrscheinlich wird sein Francesco Sforza ebenso gewesen sein, von einer Gebärde bewegt, die, gleich einem stolzen Gesandten seines



BUSTE DE DALOU

Staates nach vollbrachtem Auftrag, zu ihm zurückkehrte.

In den langen Jahren, die zwischen der Maske des homme au nez cassé und jener Figur des „Mannes der ersten Zeiten“ vergingen, vollzogen sich viele stille Entwickelungen in Rodin. Neue Beziehungen verbanden ihn fester mit der Vergangenheit seiner Kunst. Diese Vergangenheit und ihre Grösse, an der so viele wie an einer Last getragen hatten, ihm wurde sie der Flügel, der ihn trug. Denn wenn er in jener Zeit je eine Zustimmung empfangen hat, eine Bestärkung dessen, was er wollte und suchte, so kam sie von den Dingen der Antike und aus dem faltigen Dunkel der Kathedralen. Menschen redeten nicht zu ihm. Steine sprachen.

Der homme au nez cassé hatte geoffenbart, wie Rodin den Weg durch ein Gesicht zu gehen wusste, der „Mann der ersten Zeiten“ bewies seine unumschränkte Herrschaft über den Körper. „Souverain tailleur d'ymaiges“ dieser Titel, den die Meister des Mittelalters einander in neidloser ernster Wertung gaben, kam ihm zu. Hier war ein lebensgrosser Akt, auf dessen allen Stellen das Leben nicht nur gleich mächtig war, es schien auch überall zur Höhe desselben Ausdrucks erhoben zu sein. Was im Gesichte stand, dieselbe Schmerzhaftigkeit eines schweren Erwachens und zugleich diese Sehnsucht nach dem Schweren, war auf dem kleinsten Teil dieses

Körpers geschrieben; jede Stelle war ein Mund, der es sagte, in seiner Art. Das strengste Auge konnte an dieser Figur keinen Platz entdecken, der weniger lebendig, weniger bestimmt und klar gewesen wäre. Es war, als stiege in die Adern dieses Mannes Kraft aus den Tiefen der Erde. Das war die Silhouette eines Baumes, der die Märzstürme noch vor sich hat und bange ist, weil die Frucht und Fülle seines Sommers nicht mehr in den Wurzeln wohnt, sondern schon, langsam steigend, im Stamme steht, um den die grossen Winde jagen werden.

Diese Gestalt ist auch noch in anderem Sinne bedeutsam. Sie bezeichnet im Werke Rodins die Geburt der Gebärde. Jene Gebärde, die wuchs und sich allmählich zu solcher Grösse und Gewalt entwickelte, hier entsprang sie wie eine Quelle, welche leise an diesem Leibe niederrann. Sie erwachte im Dunkel der ersten Zeiten und sie scheint, in ihrem Wachsen, durch die Weite dieses Werkes wie durch alle Jahrtausende zu gehen, weit über uns hinaus zu denen, die kommen werden. Zögernd entfaltet sie sich in den erhobenen Armen; und diese Arme sind noch so schwer, dass die Hand des einen schon wieder ausruht auf der Höhe des Hauptes. Aber sie schläft nicht mehr, sie sammelt sich; ganz hoch oben auf dem Gipfel des Gehirnes, wo es einsam ist, bereitet sie sich vor auf die Arbeit, auf die Arbeit der Jahrhunderte, die nicht Ab-

sehn noch Ende hat. Und in dem rechten Fusse steht wartend ein erster Schritt.

Man könnte von dieser Gebärde sagen, dass sie wie in einer harten Knospe eingeschlossen ruht. Eines Gedankens Glut und ein Sturm im Willen: sie öffnet sich und es entsteht jener „Johannes“ mit den redenden, erregten Armen, mit dem grossen Gehen dessen, der einen anderen hinter sich kommen fühlt. Der Körper dieses Mannes ist nicht mehr unerprobt: die Wüsten haben ihn durchglüht, der Hunger hat ihm weh gethan, und alle Dürste haben ihn geprüft. Er hat bestanden und ist hart geworden. Sein hagerer Asketenleib ist wie ein Holzgriff, in dem die weite Gabel seines Schrittes steckt. Er geht. Er geht, als wären alle Weiten der Welt in ihm und als teilte er sie aus mit seinem Gehen. Er geht. Seine Arme sagen von diesem Gang und seine Finger spreizen sich und scheinen in der Luft das Zeichen des Schreitens zu machen.

Dieser Johannes ist der erste Gehende im Werke Rodins. Es kommen viele nach. Es kommen die Bürger von Calais, die ihren schweren Gang beginnen, und alles Gehen scheint vorzubereiten auf den grossen herausfordernden Schritt des Balzac.

Aber auch die Gebärde des Stehenden entwickelt sich weiter, sie schliesst sich, sie rollt sich zusammen wie brennendes Papier, sie wird

stärker, geschlossener, erregter. So ist jene Figur der Eva, die ursprünglich bestimmt war, über dem Höllenthor zu stehen. Der Kopf senkt sich tief in das Dunkel der Arme, die sich über der Brust zusammenziehen wie bei einer Frierenden. Der Rücken ist gerundet, der Nacken fast horizontal, die Haltung vorgebogen wie zu einem Lauschen über dem eigenen Leibe, in dem eine fremde Zukunft sich zu rühren beginnt. Und es ist, als wirkte die Schwerkraft dieser Zukunft auf die Sinne des Weibes und zöge sie herab aus dem zerstreuten Leben in den tiefen demütigen Knechtdienst der Mutterschaft.

Immer und immer wieder kam Rodin bei seinen Akten auf dieses Sich-Nach-Innen-Biegen zurück, auf dieses angestrengte Horchen in die eigene Tiefe; so ist die wundervolle Gestalt, die er „La Méditation“ genannt hat, so ist jene unvergessliche Voix intérieure, die leiseste Stimme Victor Hugoscher Gesänge, die auf dem Denkmal des Dichters fast verborgen unter der Stimme des Zornes steht. Niemals ist ein menschlicher Körper so um sein Inneres versammelt gewesen, so gebogen von seiner eigenen Seele und wieder zurückgehalten von seines Blutes elastischer Kraft. Und wie auf dem tief seitwärts gesenkten Leibe der Hals sich ein wenig aufrichtet und streckt und den horchenden Kopf über das ferne Rauschen des Lebens hält, das ist so eindringlich und gross empfunden, dass man sich



Paris, Musée du Luxembourg
LE BAISER
Marmor

keiner ergreifenderen und verinnerlichteren Gebärde zu erinnern weiss. Es fällt auf, dass die Arme fehlen. Rodin empfand sie in diesem Fall als eine zu leichte Lösung seiner Aufgabe, als etwas, was nicht zu dem Körper gehört, der sich in sich selber hüllen wollte, ohne fremde Hilfe. Man kann an die Duse denken, wie sie in einem Drama d'Annunzios, schmerzhaft verlassen, ohne Arme zu umarmen versucht und zu halten ohne Hände. Diese Scene, in der ihr Körper eine Liebkosung lernte, die weit über ihn hinausging, gehört zu den Unvergesslichkeiten ihres Spieles. Es vermittelte den Eindruck, dass die Arme ein Überfluss waren, ein Schmuck, eine Sache der Reichen und der Unmässigen, die man von sich werfen konnte, um ganz arm zu sein. Nicht als hätte sie Wichtiges eingebüsst, wirkte sie in diesem Augenblick; eher wie einer, der seinen Becher verschenkt, um aus dem Bache zu trinken, wie ein Mensch, der nackt ist und noch ein wenig hilflos in seiner tiefen Blösse. So ist es auch bei den armlosen Bildsäulen Rodins; es fehlt nichts Notwendiges. Man steht vor ihnen als vor etwas Ganzem, Vollendetem, das keine Ergänzung zulässt. Nicht aus dem einfachen Schauen kommt das Gefühl des Unfertigen, sondern aus der umständlichen Überlegung, aus der kleinlichen Pedanterie, welche sagt, dass zu einem Körper Arme gehören und dass ein Körper ohne Arme

nicht ganz sein könne, auf keinen Fall. Es ist nicht lange her, da lehnte man sich in derselben Weise gegen die vom Bildrande abgeschnittenen Bäume der Impressionisten auf; man hat sich sehr rasch an diesen Eindruck gewöhnt, man hat, für den Maler wenigstens, einsehen und glauben gelernt, dass ein künstlerisches Ganzes nicht notwendig mit dem gewöhnlichen Ding-Ganzen zusammenfallen muss, dass, unabhängig davon, innerhalb des Bildes neue Einheiten entstehen, neue Zusammenschlüsse, Verhältnisse und Gleichgewichte. Es ist in der Skulptur nicht anders. Dem Künstler steht es zu, aus vielen Dingen eines zu machen und aus dem kleinsten Teil eines Dinges eine Welt. Es giebt im Werke Rodins Hände, selbständige, kleine Hände, die, ohne zu irgend einem Körper zu gehören, lebendig sind. Hände, die sich aufrichten, gereizt und böse, Hände, deren fünf gesträubte Finger zu bellen scheinen, wie die fünf Hälse eines Höllenhundes. Hände, die gehen, schlafende Hände und Hände, welche erwachen; verbrecherische, erblich belastete Hände und solche, die müde sind, die nichts mehr wollen, die sich niedergelegt haben in irgend einen Winkel, wie kranke Tiere, welche wissen, dass ihnen niemand helfen kann. Aber Hände sind schon ein komplizierter Organismus, ein Delta, in dem viel fernherkommendes Leben zusammenfliesst, um sich in den grossen Strom der That

zu ergiessen. Es giebt eine Geschichte der Hände, sie haben thatsächlich ihre eigene Kultur, ihre besondere Schönheit; man gesteht ihnen das Recht zu, eine eigene Entwickelung zu haben, eigene Wünsche, Gefühle, Launen und Liebhabereien. Rodin aber, der durch die Erziehung, die er sich gegeben hat, weiss, dass der Körper aus lauter Schauplätzen des Lebens besteht, eines Lebens, das auf jeder Stelle individuell und gross werden kann, hat die Macht, irgend einem Teil dieser weiten schwingenden Fläche die Selbständigkeit und Fülle eines Ganzen zu geben. Wie der menschliche Körper für Rodin nur solange ein Ganzes ist, als eine gemeinsame (innere oder äussere) Aktion alle seine Glieder und Kräfte im Aufgebot hält, so ordnen sich ihm andererseits auch Teile verschiedener Leiber, die aus innerer Notwendigkeit aneinander haften, zu einem Organismus ein. Eine Hand, die sich auf eines anderen Schulter oder Schenkel legt, gehört nicht mehr ganz zu dem Körper, von dem sie kam: aus ihr und dem Gegenstand, den sie berührt oder packt, entsteht ein neues Ding, ein Ding mehr, das keinen Namen hat und niemandem gehört; und um dieses Ding, das seine bestimmten Grenzen hat, handelt es sich nun. Diese Erkenntnis ist die Grundlage für die Gruppierung der Gestalten bei Rodin; aus ihr kommt jenes unerhörte Aneinander-Gebunden-Sein der Figuren, jenes Zusammenhalten der

Formen, jenes Sich-Nicht-Loslassen, um keinen Preis. Er geht nicht von den Figuren aus, die sich umfassen, er hat keine Modelle, die er anordnet und zusammenstellt. Er fängt bei den Stellen der stärksten Berührung als bei den Höhepunkten des Werkes an, dort, wo etwas Neues entsteht, setzt er ein und widmet alles Wissen seines Werkzeugs den geheimnisvollen Erscheinungen, die das Werden eines neuen Dinges begleiten. Er arbeitet gleichsam beim Schein der Blitze, die an diesen Punkten entstehen und sieht nur diejenigen Teile der ganzen Körper, die beschienen sind. Der Zauber der grossen Gruppe des Mädchens und des Mannes, die „Der Kuss“ genannt wird, liegt in dieser weisen und gerechten Verteilung des Lebens; man hat das Gefühl, als gingen hier von allen Berührungsflächen Wellen in die Körper hinein, Schauer von Schönheit, Ahnung und Kraft. Daher kommt es, dass man die Seligkeit dieses Kusses überall auf diesen Leibern zu schauen glaubt; er ist wie eine Sonne, die aufgeht, und sein Licht liegt überall. Aber noch wunderbarer ist jener andere Kuss, um den sich, wie die Mauer um einen Garten, jenes Werk erhebt, welches Éternelle Idole heisst. Eine der Wiederholungen dieses Marmors ist im Besitze Eugène Carrières, und in der stillen Dämmerung seines Hauses lebt dieser klare Stein wie ein Quell, in dem immer dieselbe Bewegung ist, derselbe Auf-

stieg und Niederfall verzauberter Kraft. Ein Mädchen kniet. Ihr schöner Leib hat sich sanft zurückgelehnt. Ihr rechter Arm hat sich nach hinten gestreckt, und ihre Hand hat tastend ihren Fuss gefunden. In diese drei Linien, aus denen kein Weg hinausführt in die Welt, schliesst sich ihr Leben mit seinem Geheimnis ein. Der Stein unter ihr hebt sie empor, wie sie so kniet. Und man glaubt plötzlich in der Haltung, in die dieses junge Mädchen aus Trägheit, aus Träumerei oder aus Einsamkeit verfiel, eine uralte heilige Gebärde zu erkennen, in welche die Göttin ferner, grausamer Kulte versunken war. Der Kopf dieses Weibes neigt sich ein wenig vor; mit einem Ausdruck von Nachsicht, Hoheit und Geduld, sieht sie, wie aus der Höhe einer stillen Nacht, auf den Mann hinab, der sein Gesicht in ihre Brust versenkt wie in viele Blüten. Auch er kniet, aber tiefer, tief im Stein. Seine Hände liegen hinter ihm, wie wertlose und leere Dinge. Die Rechte ist offen; man sieht hinein. Von dieser Gruppe geht eine geheimnisvolle Grösse aus. Man wagt (wie so oft bei Rodin) nicht, ihr eine Bedeutung zu geben. Sie hat tausende. Wie Schatten gehn die Gedanken über sie und hinter jedem steigt sie neu und rätselhaft auf in ihrer Klarheit und Namenlosigkeit.

Etwas von der Stimmung eines Purgatorio lebt in diesem Werke. Ein Himmel ist nah, aber er ist noch nicht erreicht; eine Hölle ist

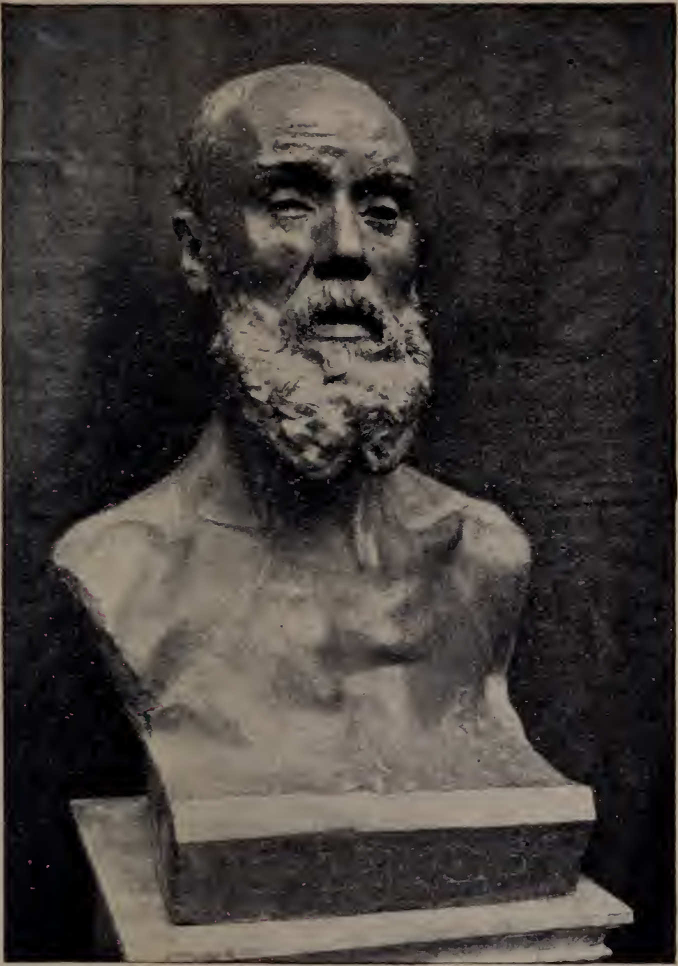
nah, aber sie ist noch nicht vergessen. Auch hier strahlt aller Glanz von der Berührung aus; von der Berührung der beiden Körper und von der Berührung des Weibes mit sich selbst.

Und nichts anderes als eine immer neue Ausgestaltung des Themas von der Berührung lebendiger und bewegter Flächen, ist jene gewaltige „Porte de l'Enfer," an der Rodin seit zwanzig Jahren einsam gearbeitet hat und deren Guss nun bevorsteht. Gleichzeitig im Erforschen der Bewegung von Flächen und ihrer Vereinigung fortschreitend, kam Rodin dazu, Körper zu suchen, die sich mit vielen Stellen berührten, Körper, deren Berührungen heftiger waren, stärker, ungestümer. Je mehr Berührungspunkte zwei Körper einander boten, je ungeduldiger sie aufeinander zustürzten, gleich chemischen Stoffen von grosser Verwandtschaft, desto fester und organischer hielt das neue Ganze, das sie bildeten, zusammen. Erinnerungen aus Dante tauchten auf. Ugolino, und die Wandernden selbst, Dante und Virgil aneinandergedrängt, das Gewühl der Wollüstigen, aus dem, wie ein verdorrter Baum, die greifende Gebärde des Geizigen ragte. Die Centauren, die Riesen und Ungeheuer, Sirenen, Faune und Weiber von Faunen, alle die wilden und reissenden Gott-Tiere des vorchristlichen Waldes kamen auf ihn zu. Und er schuf. Er verwirklichte alle die Gestalten und Formen des Dantischen Traumes, hob sie empor, wie aus der bewegten

Tiefe eigener Erinnerungen und gab ihnen, einem nach dem anderen, des Dingseins leise Erlösung. Hunderte von Figuren und Gruppen entstanden auf diese Art. Aber die Bewegungen, die er in den Worten des Dichters fand, gehörten einer anderen Zeit; sie erweckten in dem Schaffenden, der sie auferstehen liess, das Wissen von tausend anderen Gebärden, Gebärden des Greifens, Verlierens, Leidens und Lassens, die inzwischen entstanden waren, und seine Hände, die keine Ermüdung kannten, gingen weiter und weiter, über die Welt des Florentiners hinaus zu immer neuen Gesten und Gestalten.

Dieser ernste, gesammelte Arbeiter, der nie nach Stoffen gesucht hatte und keine andere Erfüllung wollte, als die, welche seinem immer reiferen Werkzeug erreichbar war, kam auf diesem Wege durch alle Dramen des Lebens: jetzt that sich ihm die Tiefe der Liebesnächte auf, die dunkle lust- und kummervolle Weite, in der es, wie in einer noch immer heroischen Welt, keine Kleider gab, in der die Gesichter verlöscht waren und die Leiber galten. Er kam mit weissglühenden Sinnen, als ein Suchender des Lebens in die grosse Wirrnis dieses Ringens und was er sah war: Leben. Es wurde nicht eng um ihn, klein und schwül. Es wurde weit. Die Atmosphäre der Alkoven war fern. Hier war das Leben, war tausendmal in jeder Minute, war in Sehnsucht und Weh, in Wahnsinn und

Angst, in Verlust und Gewinn. Hier war ein Verlangen, das unermesslich war, ein Durst so gross, dass alle Wasser der Welt in ihm wie ein Tropfen vertrockneten, hier war kein Lügen und Verleugnen, und die Gebärden von Geben und Nehmen, hier waren sie echt und gross. Hier waren die Laster und die Lästerungen, die Verdammnisse und die Seligkeiten, und man begriff auf einmal, dass eine Welt arm sein musste, die das alles verbarg und vergrub und that, als ob es nicht wäre. Es war. Neben der ganzen Geschichte der Menschheit ging diese andere Historie her, die keine Verkleidungen kannte, keine Konventionen, keine Unterschiede und Stände, — nur Kampf. Auch sie hatte ihre Entwickelung gehabt. Sie war aus einem Trieb eine Sehnsucht geworden, aus einer Begierde zwischen Mann und Weib ein Begehren von Mensch zu Mensch. Und so erscheint sie im Werke Rodins. Noch ist es die ewige Schlacht der Geschlechter, aber das Weib ist nicht mehr das überwältigte oder das willige Tier. Sie ist sehnsüchtig und wach wie der Mann, und es ist, als hätten sie sich zusammengethan, um beide nach ihrer Seele zu suchen. Der Mensch, der nachts aufsteht und leise zu einem anderen geht, ist wie ein Schatzgräber, der das grosse Glück, das so notwendig ist, ergraben will am Kreuzweg des Geschlechts. Und in allen Lastern, in allen Lüsten wider die Natur, in allen diesen



Paris, Musée du Luxembourg
BÜSTE DES JEAN-PAUL LAURENS
Bronze

verzweifelten und verlorenen Versuchen, dem Dasein einen unendlichen Sinn zu finden, ist etwas von jener Sehnsucht, die die grossen Dichter macht. Hier hungert die Menschheit über sich hinaus. Hier strecken sich Hände aus nach der Ewigkeit. Hier öffnen sich Augen, schauen den Tod und fürchten ihn nicht; hier entfaltet sich ein hoffnungsloses Heldentum, dessen Ruhm wie ein Lächeln kommt und geht und wie eine Rose blüht und bricht. Hier sind die Stürme des Wunsches und die Windstillen der Erwartung; hier sind Träume, die zu Thaten werden und Thaten, die in Träumen vergehen. Hier wird, wie in einer Riesenspielbank ein Vermögen von Kraft gewonnen oder verloren. Das alles steht in dem Werke Rodins. Er, der schon durch soviel Leben gegangen war, hier fand er des Lebens Fülle und Überfluss. Die Körper, an denen jede Stelle Wille war, die Munde, die die Form von Schreien hatten, welche aus den Tiefen der Erde zu steigen schienen. Er fand die Gebärden der Urgötter, die Schönheit und Geschmeidigkeit der Tiere, den Taumel alter Tänze und die Bewegungen vergessener Gottesdienste seltsam verbunden mit den neuen Gebärden, die entstanden waren in der langen Zeit, während welcher die Kunst abgewendet war und allen diesen Offenbarungen blind. Diese neuen Gebärden waren ihm besonders interessant. Sie waren ungeduldig. Wie einer, der lange nach

einem Gegenstand sucht, immer ratloser wird, zerstreuter und eiliger, und um sich herum eine Zerstörung schafft, eine Anhäufung von Dingen, die er aus ihrer Ordnung zieht, als wollte er sie zwingen mitzusuchen, so sind die Gebärden der Menschheit, die ihren Sinn nicht finden kann, ungeduldiger geworden, nervöser, rascher und hastiger. Und alle die durchwühlten Fragen des Daseins liegen um sie her. Aber ihre Bewegungen sind zugleich auch wieder zögernder geworden. Sie haben nicht mehr die gymnastische und entschlossene Gradheit, mit der frühere Menschen nach allem gegriffen haben. Sie gleichen nicht jenen Bewegungen, die in den alten Bildwerken aufbewahrt sind, den Gesten, bei denen nur der Ausgangspunkt und der Endpunkt wichtig war. Zwischen diese beiden einfachen Momente haben sich unzählige Übergänge eingeschoben, und es zeigte sich, dass gerade in diesen Zwischen-Zuständen das Leben des heutigen Menschen verging, sein Handeln und sein Nicht-Handeln-Können. Das Ergreifen war anders geworden, das Winken, das Loslassen und das Halten. In allem war viel mehr Erfahrung und zugleich auch wieder mehr Unwissenheit; vielmehr Mutlosigkeit und ein fortwährendes Angehen gegen Widerstände; vielmehr Trauer um Verlorenes, vielmehr Abschätzung, Urteil, Erwägung und weniger Willkür. Rodin schuf diese Gebärden. Er machte sie aus einer

oder aus mehreren Gestalten, formte sie zu Dingen in seiner Art. Er gab Hunderten und Hunderten von Figuren, die nur ein wenig grösser waren als seine Hände, das Leben aller Leidenschaften zu tragen, das Blühen aller Lüste und aller Laster Last. Er schuf Körper, die sich überall berührten und zusammenhielten wie ineinander verbissene Tiere, die als ein Ding in die Tiefe fallen; Leiber, die horchten wie Gesichter und ausholten wie Arme; Ketten von Leibern, Gewinde und Ranken, und schwere Trauben von Gestalten, in welche der Sünde Süsse stieg aus den Wurzeln des Schmerzes. Gleich machtvoll und überlegen hat nur Lionardo Menschen zusammengefügt in seiner grandiosen Beschreibung des Weltuntergangs. Wie dort, gab es auch hier solche, die sich in den Abgrund warfen, um das grosse Weh vergessen zu können und solche, die ihren Kindern die Köpfe zerschlugen, damit sie nicht hineinwüchsen in das grosse Weh. — Das Heer dieser Figuren war viel zu zahlreich geworden, um in den Rahmen und die Thürflügel des Höllen-Thores hineinzupassen. Rodin wählte und wählte. Er schied alles aus, was zu einsam war, um sich der grossen Gesamtheit zu unterwerfen, alles, was nicht ganz notwendig war in diesem Zusammenhang. Er liess die Gestalten und Gruppen selbst sich ihren Platz finden; er beobachtete das Leben des Volkes, das er geschaffen hatte, belauschte es und

that jedem seinen Willen. So erwuchs allmählich die Welt dieses Thores. Seine Fläche, an welche die plastischen Formen angefügt wurden, begann sich zu beleben; mit immer leiser werdenden Reliefs verhallte die Erregung der Figuren in die Fläche hinein. Im Rahmen ist von beiden Seiten ein Aufsteigen, ein Sich-Empor-Ziehen und Hoch-Heben, in den Flügeln des Thores, ein Fallen, Gleiten und Stürzen die herrschende Bewegung. Die Flügel treten ein wenig zurück und ihr oberer Rand ist von dem vorspringenden Rand des Querrahmens noch durch eine ziemlich grosse Fläche getrennt. Vor diese, in den still geschlossenen Raum, ist die Gestalt des Denkers gesetzt, des Mannes, der die ganze Grösse und alle Schrecken dieses Schauspieles sieht, weil er es denkt. Er sitzt versunken und stumm, schwer von Bildern und Gedanken, und alle seine Kraft (die die Kraft eines Handelnden ist), denkt. Sein ganzer Leib ist Schädel geworden und alles Blut in seinen Adern Gehirn. Er ist der Mittelpunkt des Thores, obwohl noch über ihm auf der Höhe des Rahmens drei Männer stehen. Die Tiefe wirkt auf sie und formt sie aus der Ferne. Sie haben ihre Köpfe zusammengebogen, ihre drei Arme sind vorgestreckt, laufen zusammen und zeigen hinunter auf dieselbe Stelle, in denselben Abgrund, welcher sie niederzieht mit seiner Schwere. Der Denker aber muss sie in sich tragen.

Unter den Gruppen und Bildwerken, die aus



STUDIE

Anlass dieses Thores entstanden sind, giebt es viele von grosser Schönheit. Es ist unmöglich, sie alle aufzuzählen, wie es unmöglich ist, sie zu beschreiben. Rodin selbst hat einmal gesagt, er müsste ein Jahr reden, um eines seiner Werke mit Worten zu wiederholen. Man kann nur sagen, dass diese kleinen Bildwerke, welche in Gips, Bronze und Stein erhalten sind, ähnlich wie manche von den kleinen Tierfiguren der Antike, den Eindruck ganz grosser Dinge machen. Es giebt in Rodins Atelier den Abguss eines kaum handgrossen Panthers griechischer Arbeit (das Original befindet sich im Medaillen-Kabinett der Pariser National-Bibliothek); wenn man unter seinem Leibe durch von vorn in den Raum blickt, der von den vier geschmeidig-starken Tatzen gebildet wird, kann man glauben, in die Tiefe eines indischen Felsentempels zu sehen; so wächst dieses Werk und weitet sich zur Grösse seiner Maße. Ähnlich ist es bei den kleinen Plastiken Rodins. Indem er ihnen viele Stellen giebt, unzählbar viele, vollkommene und bestimmte Flächen, macht er sie gross. Die Luft ist um sie wie um Felsen. Wenn in ihnen ein Aufstehen ist, dann scheint es, als hüben sie die Himmel empor und die Flucht ihres Falles reisst die Sterne mit.

Vielleicht ist damals auch die „Danaïde" entstanden, die sich aus dem Knieen niedergeworfen hat in ihr fliessendes Haar. Es ist

wunderbar, um diesen Marmor langsam herumzugehen: den langen, langen Weg um die reichentfaltete Rundung dieses Rückens, zu dem sich im Stein wie in einem grossen Weinen verlierenden Gesicht, zu der Hand, die, wie eine letzte Blume, noch einmal leise vom Leben spricht, tief im ewigen Eise des Blockes. Und die „Illusion, die Tochter des Ikarus", diese blendende Dingwerdung eines langen hilflosen Falles. Und die schöne Gruppe, die „L'homme et sa pensée" genannt worden ist. Die Darstellung eines Mannes, der kniet und, mit seiner Stirne Berührung, aus dem Stein vor ihm die leisen Formen eines Weibes weckt, die an den Stein gebunden bleiben; wenn man hier auslegen will, so mag man sich freuen über den Ausdruck dieser Untrennbarkeit, mit der der Gedanke an des Mannes Stirne haftet: denn es ist immer nur sein Gedanke, der lebt und vor ihm steht; gleich dahinter ist Stein. Verwandt damit ist auch der Kopf, der sich sinnend und still bis zum Kinn aus einem grossen Steine löst, der „Gedanke", dieses Stück Klarheit, Sein und Gesicht, das sich langsam aus dem schweren Schlafe des dumpf Dauernden erhebt. Und dann die „Karyatide". Nicht mehr die aufrechte Figur, die leicht oder schwer das Tragen eines Steines erträgt, unter den sie sich doch nur gestellt hat, als er schon hielt; ein weiblicher Akt, knieend, gebeugt, in sich hineingedrückt und ganz geformt von der Hand der

Last, deren Schwere wie ein fortwährender Fall in alle Glieder sinkt. Auf jedem kleinsten Teile dieses Leibes liegt der ganze Stein wie ein Wille, der grösser war, älter und mächtiger, und doch hat seines Tragens Schicksal nicht aufgehört. Er trägt, wie man im Traum das Unmögliche trägt und findet keinen Ausweg. Und sein Zusammengesunkensein und Versagen ist immer noch Tragen geblieben, und wenn die nächste Müdigkeit kommt und den Körper ganz niederzwingt ins Liegen, so wird auch das Liegen noch Tragen sein, Tragen ohne Ende. So ist die Karyatide.

Man kann, wenn man will, die meisten Werke Rodins mit Gedanken begleiten, erklären und umgeben. Für alle, denen das einfache Schauen ein zu ungewohnter und schwerer Weg zur Schönheit ist, giebt es andere Wege, Umwege über Bedeutungen, die edel sind, gross und voll Gestalt. Es ist, als ob das unendliche Gut- und Richtigsein dieser Akte, das vollkommene Gleichgewicht aller ihrer Bewegungen, die wunderbare innere Gerechtigkeit ihrer Verhältnisse, ihr vom Leben Durchdrungensein, als ob alles das, was sie zu schönen Dingen macht, ihnen auch die Kraft verliehe, unübertreffliche Verwirklichungen der Stoffe zu sein, die der Meister in die Nähe rief, da er sie benannte. Nie ist ein Stoff bei Rodin an ein Kunstding gebunden, wie ein Tier an einen Baum. Er lebt irgendwo in der Nähe

des Dinges und lebt von ihm, etwa wie der Kustos einer Sammlung. Man erfährt manches, wenn man ihn ruft; wenn man es aber versteht, ohne ihn auszukommen, ist man mehr allein und ungestört und erfährt noch mehr.

Wo die erste Anregung vom Stofflichen ausging, wo eine antike Sage, die Stelle eines Gedichtes, eine historische Scene oder eine wirkliche Person Schaffens-Anlass war, da übersetzt sich, wenn Rodin beginnt, während der Arbeit das Stoffliche immer mehr in Sachliches und Namenloses: in die Sprache der Hände übertragen, haben die Anforderungen, die sich ergeben, alle einen neuen, ganz auf die plastische Erfüllung bezüglichen Sinn.

In den Zeichnungen Rodins geht, vorbereitend, dieses Vergessen und Verwandeln der stofflichen Anregung vor sich. Er hat auch in dieser Kunst seine eigenen Ausdrucksmittel sich erzogen, und das macht diese Blätter (es sind viele Hunderte), zu einer selbständigen und originellen Offenbarung seiner Persönlichkeit.

Da sind zunächst, aus früherer Zeit, Tuschzeichnungen mit überraschend starken Licht- und Schattenwirkungen, wie der berühmte „Homme au Taureau", bei dem man an Rembrandt denken möchte, wie der Kopf des jungen Saint Jean-Baptiste oder die schreiende Maske für den Genius des Krieges; lauter Notizen und Studien, welche dem Künstler das Leben der Flächen



STUDIE

erkennen halfen und ihr Verhältnis zur Atmosphäre. Dann kommen Akte, die mit jagender Sicherheit gezeichnet sind, Formen, ausgefüllt von allen ihren Konturen, modelliert mit vielen schnellen Federstrichen und andere, eingeschlossen in die Melodie eines einzigen vibrierenden Umrisses, aus dem sich mit unvergesslicher Reinheit eine Gebärde erhebt. So sind die Zeichnungen, mit denen Rodin, auf den Wunsch eines feinsinnigen Sammlers hin, ein Exemplar der „Fleurs du mal" begleitet hat. Man sagt nichts, wenn man da von einem sehr tiefen Verständnis Baudelairescher Verse spricht; man versucht mehr zu sagen, wenn man sich erinnert, wie diese Gedichte in ihrem Mit-sich-Gesättigtsein keine Ergänzung zulassen und keine Steigerung über sich hinaus: und dass man doch beides empfindet, Ergänzung und Steigerung, wo Rodinsche Linien sich diesem Werke anschmiegen, das ist ein Massstab für die hinreissende Schönheit dieser Blätter. Die Federzeichnung, die neben das Gedicht La mort des pauvres gestellt ist, reicht mit einer Gebärde von so einfacher, fortwährend wachsender Grossheit über diese grossen Verse hinaus, dass man meint, sie erfülle die Welt von Aufgang nach Untergang.

Und so sind auch die Radierungen mit der kalten Nadel, in denen der Lauf unendlich zarter Linien wie der äusserste Umriss eines schönen gläsernen Dinges erscheint, der, in jedem Augen-

blicke genau bestimmt, hinfliesst über das Wesen einer Wirklichkeit.

Endlich aber entstanden auch jene seltsamen Dokumente des Momentanen, des unmerklich Vorübergehenden. Rodin vermutete, dass unscheinbare Bewegungen, die das Modell thut, wenn es sich unbeobachtet glaubt, rasch zusammengefasst, eine Stärke des Ausdrucks enthalten könnten, die wir nicht ahnen, weil wir nicht gewohnt sind, sie mit gespannter und thätiger Aufmerksamkeit zu begleiten. Indem er das Modell nicht aus dem Auge verlor und seiner erfahrenen und raschen Hand ganz das Papier überliess, zeichnete er eine Unmenge nie gesehener, immer versäumter Gebärden auf und es ergab sich, dass die Kraft des Ausdrucks, die von ihnen ausging, ungeheuer war. Bewegungszusammenhänge, die noch nie als Ganzes überschaut und erkannt worden waren, stellten sich dar, und sie enthielten alle Unmittelbarkeit, Wucht und Wärme eines geradezu animalischen Lebens. Ein Pinsel voll Ocker, schnell, mit wechselnder Betonung durch diesen Kontur geführt, modellierte so unglaublich stark die eingeschlossene Fläche, dass man meinte, plastische Figuren aus gebrannter Erde zu sehen. Und wieder war eine ganz neue Weite entdeckt, namenlosen Lebens voll; eine Tiefe, über die alle hallenden Schrittes gegangen waren, gab ihre Wasser dem, in dessen Händen die Weidenrute gewahrsagt hatte.

Auch wo es galt, Porträts zu geben, gehörte der zeichnerische Ausdruck des Themas zu den Vorbereitungen, über welche Rodin, langsam und sich sammelnd, zu dem fernen Werke geht. Denn, so unrecht man hat, in seiner plastischen Kunst eine Art von Impressionismus zu sehen, so ist doch die Menge präcis und kühn erfasster Impressionen immer der grosse Reichtum, aus welchem er schliesslich das Wichtige und Notwendige auswählt, um es in reifer Synthese zusammenzufassen. Wenn er von den Körpern, die er erforscht und bildet, zu den Gesichtern kommt, muss es ihm manchmal sein, als träte er aus einer windigen, bewegten Weite in eine Stube, in welcher viele beisammen sind: hier ist alles gedrängt und dunkel und die Stimmung eines Intérieurs herrscht unter den Bogen der Brauen und im Schatten des Mundes. Während über den Leibern immer Wechsel und Wellenschlag ist, Ebbe und Flut, steht in den Gesichtern die Luft. Es ist wie in Zimmern, in denen sich viel ereignet hat, Freudiges und Banges, Schweres und Erwartungsvolles. Und kein Ereignis ist ganz vergangen, keins hat das andere ersetzt; eines ist neben das andere gestellt worden und stehen geblieben und welk geworden wie eine Blume im Glase. Wer aber von draussen kommt, aus dem grossen Wind, der bringt Weite herein in die Stuben.

Die Maske des „Mannes mit der gebroche-

nen Nase“ war das erste Porträt, das Rodin geschaffen hat. In diesem Werke ist seine Art, durch ein Gesicht zu gehen, schon ganz ausgebildet, man fühlt seine unbegrenzte Hingabe an das Vorhandene, seine Ehrfurcht vor jeder Linie, die das Schicksal gezogen hat, sein Vertrauen zu dem Leben, das schafft, auch wo es entstellt. In einer Art von blindem Glauben hatte er den Homme au nez cassé geschaffen, ohne zu fragen wer der Mann war, dessen Leben in seinen Händen noch einmal verging. Er hatte ihn gemacht wie Gott den ersten Menschen gemacht hat, ohne die Absicht etwas anderes zu wirken als das Leben selbst, namenloses Leben. Aber immer wissender, immer erfahrener und grösser kam er zu den Gesichtern der Menschen zurück. Er konnte ihre Züge nicht mehr sehen, ohne an die Tage zu denken, die daran gearbeitet hatten, an dieses ganze Heer von Handwerkern, die fortwährend um ein Gesicht herumgehen, als könnte es niemals fertig werden. Aus einer stillen und gewissenhaften Wiederholung des Lebens, wurde so in dem reifen Manne eine erst tastende und versuchende, immer sicherer und kühner werdende Auslegung der Schrift, mit der die Gesichter über und über bedeckt waren. Er gab seiner Phantasie nicht Raum; er erfand nicht. Er verachtete nicht einen Augenblick den schweren Gang seines Werkzeugs. Es wäre ja so leicht gewesen, es auf irgend welchen Flügeln zu überholen. Wie früher



L'ENFANT PRODIGUE

ging er neben ihm einher, ging die ganzen weiten Strecken, die gegangen sein mussten, ging wie der Pflüger hinter seinem Pflug. Aber während er seine Furchen zog, dachte er über sein Land nach und über die Tiefe seines Landes, über den Himmel, der darüber war, über den Gang der Winde und über der Regen Fall, über alles das, was war und wehe that und verging und wiederkam und nicht aufhörte zu sein. Und er glaubte in alledem jetzt, besser und weniger verwirrt von dem Vielen, das Ewige zu erkennen, das, um dessenwillen auch das Leid gut und die Schwere Mutterschaft war und der Schmerz schön.

Diese Auslegung, die bei den Porträts begann, wuchs von da immer weiter in sein Werk hinein. Sie ist die letzte Stufe, der äusserste Kreis seiner weiten Entwickelung. Sie fing langsam an. Mit unendlicher Vorsicht betrat Rodin diesen neuen Weg. Wieder drang er von Fläche zu Fläche vor, ging der Natur nach und hörte auf sie. Sie selbst bezeichnete ihm gleichsam die Stellen, von denen er mehr wusste, als zu sehen war. Wenn er dort einsetzte und aus kleinen Verworrenheiten eine grosse Vereinfachung schuf, so that er, was Christus den Leuten that, wenn er die unklar Fragenden mit einem erhabenen Gleichnis reinigte von ihrer Schuld. Er erfüllte eine Intention der Natur. Er vollendete etwas, was im Werden hilflos war, er deckte die Zusammenhänge auf, wie der Abend eines Nebel-

tages die Berge aufdeckt, die in grossen Wellen sich fortpflanzen in die Ferne.

Voll von seines ganzen Wissens lebendiger Last, sah er wie ein Zukünftiger in die Gesichter derer hinein, die um ihn lebten. Das giebt seinen Porträts die ungemein klare Bestimmtheit, aber auch jene prophetische Grösse, die in den Bildern des Victor Hugo oder des Balzac sich zu einer unbeschreiblichen Vollendung erhob. Ein Bildnis schaffen hiess für ihn, in einem gegebenen Gesichte Ewigkeit suchen, jenes Stück Ewigkeit, mit dem es teilnahm an dem grossen Gange ewiger Dinge. Er hat keinen gebildet, den er nicht ein wenig aus den Angeln gehoben hätte in die Zukunft hinein; wie man ein Ding vor den Himmel hält, um seine Formen reiner und einfacher zu verstehen. Das ist nicht, was man verschönern heisst, und auch charakteristisch machen ist kein passender Ausdruck dafür. Es ist mehr; es ist: das Dauernde vom Vergänglichen scheiden, Gericht halten, gerecht sein.

Sein Porträt-Werk umfasst, auch wenn man von den Radierungen absieht, eine sehr grosse Zahl vollendeter und meisterhafter Bildnisse. Es giebt da Büsten in Gips, in Bronze, in Marmor und Sandstein, Köpfe in gebranntem Thon und Masken, die man einfach hat eintrocknen lassen. Frauenbildnisse kehren immer wieder zu allen Zeiten seines Werkes. Die berühmte Büste des Luxembourg-Museums ist eines der frühesten.

Sie ist voll eigentümlichen Lebens, schön, von einem gewissen frauenhaften Zauber, aber sie wird von vielen späteren Werken an Einfachheit und Zusammenfassung der Flächen übertroffen. Sie ist vielleicht das einzige unter Rodins Werken, dem nicht nur die diesem Bildhauer eigentümlichen Tugenden seine Schönheit gegeben haben; dieses Porträt lebt zum Teil auch durch die Gnade jener Grazie, die in der französischen Plastik seit Jahrhunderten erblich ist. Es glänzt ein wenig mit der Eleganz, die auch die schlechte Skulptur französischer Tradition immer noch aufweist; es ist nicht ganz frei von jener galanten Auffassung der belle femme, über welche der Ernst und die tief einsetzende Arbeit Rodins so rasch hinauswuchs. Aber man thut gut, sich an dieser Stelle zu erinnern, dass er auch dieses angestammte Gefühl zu überwinden hatte; er musste ein angeborenes Können unterdrücken, um ganz arm zu beginnen. Er musste deshalb nicht aufhören Franzose zu sein: auch die Meister der Kathedralen waren es.

Die späteren Frauen-Bildnisse haben eine andere, tiefer begründete und weniger geläufige Schönheit. Dabei ist vielleicht zu sagen, dass es meistens Ausländerinnen waren, Amerikanerinnen, deren Porträts Rodin ausgeführt hat. Es giebt darunter solche von wunderbarer Arbeit, Steine, die wie antike Kameen rein und unberührbar sind. Gesichter, deren Lächeln nirgends befestigt

ist und so schleierleise über den Zügen spielt, dass es sich zu heben scheint bei jedem Atemholen. Rätselhaft verschlossene Lippen und Augen, die, über alles fort, in eine ewige Mondnacht schauen, traumhaft weit aufgethan. Und doch ist es, als empfände Rodin das Angesicht des Weibes am liebsten als einen Teil seines schönen Körpers, als wollte er, dass seine Augen Augen des Leibes seien und der Mund seines Leibes Mund. Wo er es so im ganzen erschafft und schaut, da erhält auch das Gesicht einen so starken und ergreifenden Ausdruck unverkündeten Lebens, dass die Porträts von Frauen (obwohl sie scheinbar „ausgeführter" sind) weit übertroffen werden.

Anders ist es bei den Männer-Bildnissen. Das Wesen eines Mannes kann man sich leichter im Raume seines Gesichtes versammelt denken. Man kann sich sogar vorstellen, dass es Augenblicke giebt (solche der Ruhe und solche der inneren Erregung), in welchen alles Leben in sein Gesicht eingetreten ist. Solche Augenblicke wählt Rodin, wo er ein männliches Porträt geben will; oder besser: er schafft sie. Er holt weit aus. Er giebt nicht dem ersten Eindruck recht und nicht dem zweiten und von allen nächsten keinem. Er beobachtet und notiert. Er notiert Bewegungen, die keines Wortes wert sind, Wendungen und Halb-Wendungen, vierzig Verkürzungen und achtzig Profile. Er überrascht sein Modell in seinen Gewohnheiten und Zufälligkeiten,



TORSE DE FEMME
Gipsabguss.

bei Ausdrücken, die erst im Entstehen sind, bei Müdigkeiten und Anstrengungen. Er kennt alle Übergänge in seinen Zügen, weiss, woher das Lächeln kommt und wohin es zurückfällt. Er erlebt das Gesicht des Menschen wie eine Scene, an der er selbst teilnimmt, er steht mitten drin und nichts was passiert ist ihm gleichgültig oder entgeht ihm. Er lässt sich nichts von dem Betreffenden erzählen, er will nichts wissen als was er sieht. Aber er sieht alles.

So vergeht über jeder Büste viel Zeit. Das Material wächst, zum Teil in Zeichnungen, in ein paar Federstrichen und Tuschflecken festgehalten, zum Teil im Gedächtnisse angesammelt; denn dieses hat Rodin sich zu einem ebenso verlässlichen als bereiten Hülfsmittel ausgebildet. Sein Auge sieht während der Sitzungs-Stunden viel mehr, als er in dieser Zeit ausführen kann. Er vergisst nichts davon und oft, wenn das Modell ihn verlassen hat, beginnt für ihn das eigentliche Arbeiten aus der Fülle seiner Erinnerung. Seine Erinnerung ist weit und geräumig; die Eindrücke verändern sich nicht in ihr, aber sie gewöhnen sich an ihre Wohnung, und wenn sie von da in seine Hände steigen, so ist es, als wären sie natürliche Gebärden dieser Hände.

Diese Arbeitsweise führt zu gewaltigen Zusammenfassungen von hundert und hundert Lebensmomenten: und so ist auch der Eindruck, den diese Büsten machen. Die vielen fernen

Kontraste und die unerwarteten Übergänge, die einen Menschen bilden und eines Menschen fortwährende Entwickelung, treffen einander hier in glücklichen Begegnungen und halten aneinander mit einer inneren Adhäsions-Kraft fest. Aus allen Weiten ihres Wesens sind diese Menschen zusammengeholt, alle Klimaten ihres Temperamentes entfalten sich auf den Hemisphären ihres Hauptes. Da ist der Bildhauer Dalou, in dem neben einer ausdauernden und geizigen Energie eine nervöse Müdigkeit vibriert, da ist Henri Rocheforts abenteuernde Maske, da ist Octave Mirbeau, bei dem hinter einem Thatmenschen eines Dichters Traum und Sehnsucht dämmert, und Puvis de Chavannes und Victor Hugo, den Rodin so genau kennt, und da ist vor allem die unbeschreiblich schöne Bronze, das Bildnis des Malers Jean-Paul Laurens, von dem eine gute Abbildung diesem Buch beigegeben wurde. Diese Büste ist vielleicht die schönste Sache im Luxembourg-Museum. Sie ist von einer so tiefen und zugleich so gross empfundenen Durchbildung der Oberfläche, so geschlossen in der Haltung, so stark im Ausdruck, so bewegt und wach, dass man das Gefühl nicht verliert, die Natur selbst habe dieses Werk aus den Händen des Bildhauers genommen, um es zu halten wie eines ihrer liebsten Dinge. Die prachtvolle Patina, deren rauch-schwarzen Belag das Metall wie Feuer, flammend und sprühend, durchbricht, trägt

viel dazu bei, die unheimliche Schönheit dieses Bildwerkes zu vollenden.

Auch eine Büste von Bastien-Lepage existiert, schön und melancholisch, mit dem Ausdruck des Leidenden, dessen Arbeit ein fortwährender Abschied von seinem Werke ist. Sie ist für Damvillers, das kleine Heimatdorf des Malers, gemacht worden und ist dort auf dem Kirchhofe aufgestellt. Sie ist also eigentlich ein Denkmal. Und die Büsten Rodins in ihrer Vollständigkeit und ihrer ins Grosse gehenden Zusammenfassung haben alle etwas vom Denkmal an sich. Es kommt bei diesem nur eine weitere Vereinfachung der Flächen, eine noch strengere Auswahl des Notwendigen und die Bedingung des Weithinsichtbaren dazu. Die Denkmäler, die Rodin geschaffen hat, näherten sich immer mehr diesen Ansprüchen. Er begann mit dem Denkmal des Claude Gelée für Nancy; und es ist ein steiler Aufstieg von diesem ersten, interessanten Versuch bis zu dem grandiosen Gelingen des Balzac.

Mehrere von den Denkmälern Rodins sind nach Amerika gegangen und das reifste von diesen ist bei den Unruhen in Chile zerstört worden, noch ehe es an seinen Platz gebracht worden war. Es war das Reiter-Standbild des Generals Lynch. Gleich dem verlorenen Meisterwerke Lionardos, dem es sich vielleicht durch die Macht des Ausdrucks und durch die wundervoll beseelte Einheit von Mann und Ross näherte, sollte

auch diese Statue nicht erhalten bleiben. Nach einem kleinen Gipsmodell im Musée Rodin in Meudon muss man schliessen, dass sie das plastische Bild eines mageren Mannes war, der sich gebietend im Sattel aufrichtete, nicht in der brutalen Herren-Art eines Kondottiere, sondern nervöser und erregter, mehr wie einer, der die Macht zu befehlen nur ausübt als Amt und sie nicht als Leben lebt. Hier schon erhob sich übrigens die vorwärtsweisende Hand des Generals aus der ganzen Masse des Standbildes, aus Mensch und Tier; und dieser Umstand ist es auch, welcher der Gebärde Victor Hugos ihre unvergessliche Hoheit, dieses Weit-Herkommende giebt, diese Macht, an die man glaubt auf den ersten Blick. Die grosse, lebendige Greisenhand, die mit dem Meere redet, kommt nicht aus dem Dichter allein; sie steigt herab von dem Gipfel der ganzen Gruppe wie von einem Berge, auf dem sie betete, ehe sie sprach. Victor Hugo ist hier der Verbannte, der Einsame von Guernesey, und es ist eines von den Wundern dieses Denkmales, dass die Musen, die ihn umgeben, nicht wie Gestalten wirken, die den Verlassenen heimsuchen: sie sind, im Gegenteil, seine sichtbar gewordene Einsamkeit. Durch die Verinnerlichung der einzelnen Figuren und die Konzentration, man möchte sagen: um das Innere des Dichters, hat Rodin diesen Eindruck erreicht; indem er auch hier wieder von einer Individuali-



Paris, Musée du Luxembourg
LA DANAÏDE
Marmor.

sierung der Berührungsstellen ausging, ist es ihm gelungen, die wundervoll bewegten Akte gleichsam zu Organen des sitzenden Mannes zu machen. Sie sind um ihn wie grosse Gebärden, die er einmal gethan hat, Gebärden, die so schön und jung waren, dass ihnen eine Göttin die Gnade verlieh, nicht zu vergehen und in der Gestalt schöner Frauen immer zu dauern.

Für die Figur des Dichters selbst hat Rodin viele Studien gemacht. Während der Empfänge im Hôtel Lusignan beobachtete und notierte er, von einer Fensternische aus, hundert und hundert Bewegungen des Greises und alle Ausdrücke seines belebten Gesichtes. Aus diesen Vorbereitungen entstanden die Porträts Hugos, die Rodin geschaffen hat. Für das Denkmal bedurfte es einer noch weiteren Vertiefung. Er drängte alle die Einzeleindrücke zurück, fasste sie in der Ferne zusammen, und, wie man vielleicht aus einer Reihe von Rhapsoden eine Gestalt gebildet hat: Homer, so schuf er aus allen Bildern seiner Erinnerung dieses eine. Und diesem einen, letzten Bilde gab er die Grösse des Sagenhaften; als könnte das alles am Ende nur ein Mythos gewesen sein und zurückgehen auf einen phantastisch ragenden Felsen am Meer, in dessen seltsamen Formen entfernte Völker eine Gebärde schlafen sahen.

Diese Macht, Vergangenes zum Unvergänglichen zu erheben, offenbarte Rodin immer, wenn

historische Stoffe oder Gestalten in seiner Kunst aufzuleben verlangten; am überlegensten vielleicht in den Bürgern von Calais. Was hier Stoff war, beschränkte sich auf einige Spalten in der Chronik des Froissart. Es war die Geschichte, wie die Stadt Calais von Eduard III., dem englischen Könige, belagert wird; wie der König der in der Furcht des Hungers verzagenden Stadt nicht Gnade geben will; wie derselbe König endlich einwilligt, von der Stadt abzulassen, wenn sechs ihrer vornehmsten Bürger sich in seine Hände geben, „damit er mit ihnen thue nach seinem Willen.“ Und er verlangt, dass sie die Stadt verlassen sollen, barhaupt, nur mit dem Hemde bekleidet, einen Strick um den Hals und die Schlüssel von Stadt und Kastell in der Hand. Der Chronist erzählt nun die Scene in der Stadt; er berichtet, wie der Bürgermeister Messire Jean de Vienne die Glocken läuten lässt, und wie die Bürger sich auf dem Marktplatze versammeln. Sie haben die bange Botschaft gehört und warten und schweigen. Aber schon stehen unter ihnen die Helden auf, die Auserwählten, die den Beruf in sich fühlen zu sterben. Hier drängt sich durch die Worte des Chronisten das Schreien und Weinen der Menge. Er selbst scheint eine Weile ergriffen zu sein und mit zitternder Feder zu schreiben. Aber er sammelt sich wieder. Er nennt vier von den Helden beim Namen, zwei vergisst er. Er sagt von dem einen,

dass er der reichste Bürger der Stadt war, von dem zweiten, dass er Ansehen und Vermögen besass und „zwei schöne Fräulein zu Töchtern hatte“, von dem dritten weiss er nur, dass er reich an Besitz und Erbschaft war, und von dem vierten, dass er des dritten Bruder gewesen ist. Er berichtet, dass sie sich bis auf das Hemde entkleideten, dass sie Stricke um ihren Hals banden, und dass sie so aufbrachen, mit den Schlüsseln von Stadt und Kastell. Er erzählt, wie sie in das Lager des Königs kamen; er schildert, wie hart sie der König empfing und wie der Henker schon neben ihnen stand, als der Fürst, auf die Bitten der Königin hin, ihnen das Leben schenkte. „Er hörte auf seine Gemahlin“ — sagt Froissart, „weil sie sehr schwanger war.“ Mehr enthält die Chronik nicht.

Für Rodin aber war das Stoff genug. Er fühlte sofort, dass es in dieser Geschichte einen Augenblick gab, wo etwas Grosses geschah, etwas, was von Zeit und Namen nicht wusste, etwas Unabhängiges und Einfaches. Er wandte alle Aufmerksamkeit dem Moment des Aufbruchs zu. Er sah, wie diese Männer ihren Gang begannen; er fühlte, wie in jedem noch einmal das ganze Leben war, das er gehabt hatte, wie jeder, beladen mit seiner Vergangenheit, dastand, bereit, sie hinauszutragen aus der alten Stadt. Sechs Männer tauchten vor ihm auf, von denen

keiner dem anderen glich; nur zwei Brüder waren unter ihnen, zwischen denen vielleicht eine gewisse Ähnlichkeit bestand. Aber jeder einzelne hatte auf seine Art den Entschluss gefasst, und lebte diese letzte Stunde auf seine Weise, feierte sie mit seiner Seele und litt sie an seinem Leibe, der am Leben hing. Und dann sah er auch die Gestalten nicht mehr. In seiner Erinnerung stiegen Gebärden auf, Gebärden der Absage, des Abschiedes, des Verzichts. Gebärden über Gebärden. Er sammelte sie. Er bildete sie alle. Sie flossen ihm aus der Fülle seines Wissens zu. Es war, als stünden in seinem Gedächtnis hundert Helden auf und drängten sich zu dem Opfer. Und er nahm alle hundert an und machte aus ihnen sechs. Er bildete sie nackt, jeden für sich, in der ganzen Gesprächigkeit ihrer fröstelnden Leiber. Überlebensgross: in der natürlichen Grösse ihres Entschlusses.

Er schuf den alten Mann mit den hängenden Armen, die in den Gelenken gelockert sind; und er gab ihm den schweren, schleppenden Schritt, den abgenützten Gang der Greise, und einen Ausdruck von Müdigkeit, der über sein Gesicht fliesst bis in den Bart.

Er schuf den Mann, welcher den Schlüssel trägt. In ihm ist Leben noch für viele Jahre und alles in die plötzliche letzte Stunde gedrängt. Er erträgt es kaum. Seine Lippen sind zusammengepresst, seine Hände beissen in den



Photo Druet. Calais, Marktplatz
LES BOURGEOIS DE CALAIS
Marmor

Schlüssel. Er hat Feuer an seine Kraft gelegt und sie verbrennt in ihm, in seinem Trotze.

Er schuf den Mann, der den gesenkten Kopf mit beiden Händen hält, wie um sich zu sammeln, um noch einen Augenblick allein zu sein.

Er schuf die beiden Brüder, von denen der eine noch zurückschaut, während der andere mit einer Bewegung der Entschlossenheit und Ergebung das Haupt neigt, als hielte er's schon dem Henker hin.

Und er schuf die vage Gebärde jenes Mannes, der „durch das Leben geht". „Le Passant" hat Gustave Geffroy ihn genannt. Er geht schon, aber er wendet sich noch einmal zurück, nicht zu der Stadt, nicht zu den Weinenden und nicht zu denen, die mit ihm gehen. Er wendet sich zurück zu sich selbst. Sein rechter Arm hebt sich, biegt sich, schwankt: seine Hand thut sich auf in der Luft und lässt etwas los, etwa so, wie man einem Vogel die Freiheit giebt. Es ist ein Abschied von allem Ungewissen, von einem Glück, das noch nicht war, von einem Leid, das nun umsonst warten wird, von Menschen, die irgendwo leben und denen man vielleicht einmal begegnet wäre, von allen Möglichkeiten aus morgen und übermorgen und auch von jenem Tod, den man sich fern dachte, milde und still, und am Ende einer langen, langen Zeit.

Diese Gestalt, allein in einen alten, dunklen

Garten gestellt, könnte ein Denkmal sein für alle Jungverstorbenen.

Und so hat Rodin jedem dieser Männer ein Leben gegeben in dieses Lebens letzter Gebärde.

Die einzelnen Figuren wirken erhaben in ihrer einfachen Grösse. Man denkt an Donatello und vielleicht noch mehr an Claux Sluter und seine Propheten in der Chartreuse von Dijon.

Es scheint zunächst, als hätte Rodin nichts weiter gethan, sie zusammenzufassen. Er hat ihnen die gemeinsame Tracht gegeben, das Hemd und den Strick, und hat sie nebeneinandergestellt in zwei Reihen; die drei, welche schon im Schreiten begriffen sind, in die erste Reihe, die anderen, mit einer Wendung nach rechts, dahinter, als ob sie sich anschlössen. Der Platz, für den das Denkmal bestimmt war, war der Markt von Calais, dieselbe Stelle, auf der einst der schwere Gang begonnen hatte. Dort sollten jetzt die stillen Bilder stehen, von einer niedrigen Stufe nur wenig emporgehoben über den Alltag, so als stünde der bange Aufbruch immer bevor, mitten in jeder Zeit.

Man weigerte sich aber in Calais, einen niedrigen Sockel zu nehmen, weil es der Gewohnheit widersprach. Und Rodin schlug eine andere Aufstellungsart vor. Man sollte, verlangte er, hart am Meer einen Turm bauen, viereckig, im Umfange der Basis, mit schlichten, behauenen Wänden und zwei Stockwerke hoch, und dort

oben sollte man die sechs Bürger aufstellen in der Einsamkeit des Windes und des Himmels. Es war vorauszusehen, dass auch dieser Vorschlag abgelehnt wurde. Und doch lag er im Wesen des Werkes. Hätte man den Versuch gemacht, man hätte eine unvergleichliche Gelegenheit gehabt, die Geschlossenheit dieser Gruppe zu bewundern, die aus sechs Einzelfiguren bestand und doch so fest zusammenhielt, als wäre sie nur ein einziges Ding. Und dabei berührten die einzelnen Gestalten einander nicht, sie standen nebeneinander wie die letzten Bäume eines gefällten Waldes, und, was sie vereinte, war nur die Luft, die an ihnen teilnahm in einer besonderen Art. Ging man um diese Gruppe herum, so war man überrascht zu sehen, wie aus dem Wellenschlag der Konturen rein und gross die Gebärden stiegen, sich erhoben, standen und zurückfielen in die Masse, wie Fahnen, die man einzieht. Da war alles klar und bestimmt. Für einen Zufall schien nirgends Raum zu sein. Wie alle Gruppen des Rodinschen Werkes, war auch diese in sich selbst verschlossen, eine eigene Welt, ein Ganzes, erfüllt von einem Leben, das kreiste, und sich nirgends ausströmend verlor. An Stelle der Berührungen waren hier die Überschneidungen getreten, die ja auch eine Art von Berührung waren, unendlich abgeschwächt durch das Medium der Luft, die dazwischen lag, beeinflusst von ihr und verändert. Berührungen aus

der Ferne waren entstanden, Begegnungen, ein Übereinander-Hinziehen der Formen, wie man es manchmal bei Wolkenmassen sieht oder bei Bergen, wo auch die dazwischen gelagerte Luft kein Abgrund ist, der trennt, vielmehr eine Leitung, ein leise abgestufter Übergang.

Für Rodin war immer schon die Teilnahme der Luft von grosser Bedeutung. Er hatte alle seine Dinge, Fläche für Fläche, in den Raum gepasst, und das gab ihnen diese Grösse und Selbständigkeit, dieses unbeschreibliche Erwachsensein, das sie von allen Dingen unterschied. Nun aber, da er, die Natur auslegend, allmählich dazu gekommen war, einen Ausdruck zu verstärken, zeigte es sich, dass er damit auch das Verhältnis der Atmosphäre zu seinem Werke steigerte, dass sie die zusammengefassten Flächen bewegter, gleichsam leidenschaftlicher umgab. Hatten seine Dinge früher im Raume gestanden, so war es jetzt, als risse er sie zu sich her. Nur bei einzelnen Tieren auf den Kathedralen konnte man ähnliches beobachten. Auch an ihnen nahm die Luft in eigentümlicher Weise teil: es schien als würde sie Stille oder Wind, jenachdem sie über betonte oder über leise Stellen ging. Und in der That, wenn Rodin die Oberfläche seiner Werke in Höhepunkten zusammenfasste, wenn er Erhabenes erhöhte und einer Höhlung grössere Tiefe gab, verfuhr er ähnlich mit seinem Werke, wie die Atmosphäre mit jenen Dingen verfahren



Paris, Privatbesitz
BALZAC
Marmor

war, die ihr preisgegeben waren seit Jahrhunderten. Auch sie hatte zusammengefasst, vertieft und Staub abgesetzt, hatte mit Regen und Frost, mit Sonne und Sturm diese Dinge erzogen für ein Leben, das langsamer verging in Ragen, Dunkeln und Dauern.

Schon bei den Bürgern von Calais war Rodin auf seinem eigenen Wege zu dieser Wirkung gekommen; in ihr lag das monumentale Prinzip seiner Kunst. Mit solchen Mitteln konnte er weithinsichtbare Dinge schaffen, Dinge, die nicht nur von der allernächsten Luft umgeben waren, sondern von dem ganzen Himmel. Er konnte mit einer lebendigen Fläche, wie mit einem Spiegel, die Fernen fangen und bewegen, und er konnte eine Gebärde, die ihm gross schien, formen und den Raum zwingen, daran teilzunehmen.

So ist jener schmale Jüngling, der kniet und seine Arme emporwirft und zurück in einer Geste der Anrufung ohne Grenzen. Rodin hat diese Figur „Der verlorene Sohn“ genannt, aber sie hat, man weiss nicht woher, auf einmal den Namen: Prière. Und sie wächst auch über diesen hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig und in dem, der sie thut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten; er ist allein auf der Welt.

Und so ist auch der Balzac. Rodin hat ihm eine Grösse gegeben, die vielleicht die Gestalt

dieses Schriftstellers überragt. Er hat ihn im Grunde seines Wesens erfasst, aber er hat an den Grenzen dieses Wesens nicht Halt gemacht; um seine äussersten und fernsten Möglichkeiten, um sein Unerreichtes hat er diesen mächtigen Kontur gezogen, der in den Grabsteinen fernvergangener Völker vorgebildet scheint. Jahre und Jahre hat er ganz in dieser Gestalt gelebt. Er hat Balzacs Heimat besucht, die Landschaften der Touraine, die in seinen Büchern immer wieder aufsteigen, er hat Briefe von ihm gelesen, er hat die Bilder studiert, die von Balzac existieren, und er ist durch sein Werk gegangen, wieder und wieder; auf allen den verzweigten und verschlungenen Wegen dieses Werkes begegneten ihm die Balzacschen Menschen, ganze Familien und Generationen, eine Welt, die immer noch an das Dasein ihres Schöpfers zu glauben, aus ihm zu leben und ihn zu schauen schien. Er sah, dass alle diese tausend Figuren, mochten sie thun was sie wollten, doch ganz mit dem Einen beschäftigt waren, der sie gemacht hatte. Und wie man vielleicht aus den vielen Mienen eines Zuschauerraumes das Drama erraten kann, das sich auf der Bühne vollzieht, so suchte er in allen diesen Gesichtern nach dem, der für sie noch nicht vergangen war. Er glaubte, wie Balzac, an die Wirklichkeit dieser Welt und es gelang ihm eine Weile, sich ihr einzuordnen. Er lebte, als ob Balzac auch ihn geschaffen

hätte, unauffällig gemischt unter die Menge seiner Existenzen. So kam er zu den besten Erfahrungen. Was sonst da war, schien bei weitem weniger beredt. Die Daguerreotypieen boten nur ganz allgemeine Anhaltspunkte und nichts Neues. Man kannte dieses Gesicht, das sie darstellten, schon von der Schulzeit her. Nur die eine, die im Besitze Stephan Mallarmés gewesen war und Balzac ohne Rock mit Hosenträgern zeigte, war charakteristischer. Und dann mussten die Aufzeichnungen der Zeitgenossen helfen. Théophile Gautiers Worte, die Notizen der Goncourts und das schöne Porträt Balzacs, das Lamartine geschrieben hatte. Ausserdem war nur noch die Büste von David da in der Comédie-Française und ein kleines Bildnis von Louis Boulanger. — Ganz vom Geiste Balzacs erfüllt, ging Rodin mit diesen Hilfsmitteln nun daran, seine äussere Erscheinung aufzurichten. Er benutzte lebende Modelle von ähnlichen Körperverhältnissen und bildete in verschiedenen Stellungen sieben vollkommen ausgeführte Akte. Es waren dicke, gedrungene Männer mit schwerfälligen Gliedern und kurzen Armen, deren er sich bediente, und er schuf nach diesen Vorarbeiten einen Balzac, ungefähr in der Auffassung, wie die Nadarsche Daguerreotypie ihn überlieferte. Aber er fühlte, dass damit noch nichts Endgültiges gegeben war. Er kehrte zu der Beschreibung Lamartines zurück. Dort stand: „Er hatte das Gesicht eines

Elementes“ und: „Er besass soviel Seele, dass sie seinen schweren Körper trug wie nichts.“ Rodin fühlte, dass in diesen Sätzen ein grosser Teil der Aufgabe lag. Er kam ihrer Lösung näher, indem er allen den sieben Akten Mönchskutten anzulegen versuchte, von der Art, wie Balzac sie bei der Arbeit zu tragen pflegte. Es entstand hierauf ein Balzac in Kapuze, viel zu intim, zu sehr zurückgezogen in die Stille seiner Verkleidung.

Aber langsam wuchs Rodins Vision von Form zu Form. Und endlich sah er ihn. Er sah eine breite, ausschreitende Gestalt, die an des Mantels Fall alle ihre Schwere verlor. Auf den starken Nacken stemmte sich das Haar, und in das Haar zurückgelehnt, lag ein Gesicht, schauend, im Rausche des Schauens, schäumend von Schaffen: das Gesicht eines Elementes. Das war Balzac in der Fruchtbarkeit seines Überflusses, der Gründer von Generationen, der Verschwender von Schicksalen. Das war der Mann, dessen Augen keiner Dinge bedurften; wäre die Welt leer gewesen: seine Blicke hätten sie eingerichtet. Das war der, der durch sagenhafte Silberminen reich werden wollte und glücklich durch eine Fremde. Das war das Schaffen selbst, das sich der Form Balzacs bediente, um zu erscheinen; des Schaffens Überhebung, Hochmut, Taumel und Trunkenheit. Der Kopf, der zurückgeworfen war, lebte auf dem Gipfel dieser Ge-

stalt wie jene Kugeln, die auf den Strahlen von Fontänen tanzen. Alle Schwere war leicht geworden, stieg und fiel.

So hatte Rodin in einem Augenblick ungeheuerer Zusammenfassung und tragischer Übertreibung seinen Balzac gesehen, und so machte er ihn. Die Vision verging nicht; sie verwandelte sich.

Diese Entwickelung Rodins, welche die grossen und monumentalen Dinge seines Werkes mit Weite umgab, beschenkte auch die anderen mit einer neuen Schönheit. Sie gab ihnen eine eigene Nähe. Es giebt unter den neueren Werken kleine Gruppen, die durch ihre Geschlossenheit wirken und durch die wunderbar sanfte Behandlung des Marmors. Diese Steine behalten auch mitten im Tage jenes geheimnisvolle Schimmern, das weisse Dinge ausströmen, wenn es dämmert. Das kommt nicht allein von der Belebtheit der Berührungsstellen her; es zeigt sich, dass auch sonst zwischen den Figuren und zwischen ihren einzelnen Teilen hier und da flache Steinbänder stehen geblieben sind, Stege gleichsam, die in der Tiefe eine Form mit der anderen verbinden. Das ist kein Zufall. Diese Füllungen verhüten das Entstehen wertloser Durchblicke, die aus dem Dinge hinausführen in leere Luft; sie bewirken, dass die Ränder der Formen, die vor solchen Lücken immer scharf und abgeschliffen scheinen, ihre Rundung behalten, sie sammeln das Licht wie

Schalen und fliessen fortwährend leise über. Wenn Rodin das Bestreben hatte, die Luft so nahe als möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen, so ist es, als hätte er hier den Stein geradezu in ihr aufgelöst: der Marmor scheint nur der feste, fruchtbare Kern zu sein und sein letzter leisester Kontur schwingende Luft. Das Licht, welches zu diesem Steine kommt, verliert seinen Willen; es geht nicht über ihn hin zu anderen Dingen; es schmiegt sich ihm an, es zögert, es verweilt, es wohnt in ihm.

Dieses Verschlossenlassen unwesentlicher Durchblicke war eine Art von Annäherung an das Relief. Und in der That plant Rodin ein grosses Relief-Werk, bei dem alle die Wirkungen des Lichtes, die er mit den kleinen Gruppen erreichte, zusammengefasst werden sollen. Er denkt daran, eine hohe Säule zu schaffen, um die ein breites Relief-Band sich aufwärts windet. Neben diesen Windungen wird eine gedeckte Treppe hergehen, die nach aussen durch Arkaden abgeschlossen ist. In diesem Gange werden die Gestalten an den Wänden, wie in ihrer eigenen Atmosphäre, leben; eine Plastik wird entstehen, die das Geheimnis des Helldunkels kennt, eine Skulptur der Dämmerung, verwandt jenen Bildwerken, die in den Vorhallen alter Kathedralen stehen.

So wird das „Denkmal der Arbeit“ sein.

Auf diesen langsam aufsteigenden Reliefs wird eine Geschichte der Arbeit sich entwickeln. In einer Krypta wird das lange Band beginnen, mit den Bildern derer, die in den Bergwerken altern, und es wird sich in seinem weiten Weg durch alle Gewerbe ziehen, von den lärmenden und bewegten zu den immer leiseren Werken, von den Hochöfen zu den Herzen, von den Hämmern zu den Gehirnen. Am Eingang sollen zwei Gestalten aufragen: Tag und Nacht, und auf dem Gipfel werden zwei geflügelte Genien stehen, die Segnungen, die sich aus hellen Höhen zu diesem Turme niederliessen. Denn dieses Denkmal der Arbeit wird ein Turm sein. Nicht in einer grossen Gestalt oder Gebärde versuchte Rodin die Arbeit darzustellen; sie ist nicht das Weithinsichtbare. Sie geht in den Werkstätten vor sich, in den Stuben, in den Köpfen; im Dunkel.

Er weiss es, denn auch seine Arbeit ist so; und er arbeitet unaufhörlich. Sein Leben geht wie ein einziger Arbeitstag.

Er hat mehrere Ateliers; bekanntere, in denen ihn Besuche und Briefe finden, und andere, entlegene, von denen niemand weiss. Das sind Zellen, kahle, ärmliche Räume voll Staub und Grau. Aber ihre Armut ist wie jene grosse, graue Armut Gottes, in der im März die Bäume aufwachen. Etwas von einem Frühlingsanfang ist darin: eine leise Verheissung und ein tiefer Ernst.

Vielleicht wächst in einer dieser Werkstätten schon der Turm der Arbeit auf. Jetzt, da seine Verwirklichung noch bevorsteht, musste man von seiner Bedeutung reden; und sie schien im Stofflichen zu liegen. Wenn dieses Denkmal aber einmal erstanden sein wird, wird man fühlen, dass Rodin auch mit diesem Werke nichts gewollt hat über seine Kunst hinaus. Der arbeitende Körper hat sich ihm gezeigt, wie früher der liebende. Es war eine neue Offenbarung des Lebens. Aber dieser Schaffende lebt so sehr unter seinen Dingen, ganz in der Tiefe seines Werkes, dass er Offenbarungen gar nicht anders empfangen kann, als nur mit den schlichten Mitteln seiner Kunst. Neues Leben heisst für ihn letzten Sinnes nur: neue Oberflächen, neue Gebärden. So ist es einfach um ihn geworden. Er kann nicht mehr irren.

Mit dieser Entwickelung hat Rodin allen Künsten ein Zeichen gegeben in dieser ratlosen Zeit.

Man wird einmal erkennen, was diesen grossen Künstler so gross gemacht hat: dass er ein Arbeiter war, der nichts ersehnte, als ganz, mit allen seinen Kräften, in das niedrige und harte Dasein seines Werkzeugs einzugehen. Darin lag eine Art von Verzicht auf das Leben; aber gerade mit dieser Geduld gewann er es: denn zu seinem Werkzeug kam die Welt.



ÈVE

ZWEITER TEIL

EIN VORTRAG

ES MÖCHTE MANCHEN ALS eine sparsame Ausnutzung von Vorhandenem erscheinen, wenn hier die Wortfolge eines Vortrags (stellenweise so, wie er gesprochen worden ist, nur um mehr als die Hälfte erweitert) im Druck angeboten wird. Da aber die in jenem Zusammenhang enthaltenen Gedanken noch gültig sind, so mag ihnen auch die ursprüngliche Form der Äusserung nicht genommen werden; sie ist die natürlichste. Denn nicht in ihrer Verwendung allein, schon im Wesen dieser Gedanken liegt etwas Anredendes; sie wollen gehört sein. Sie wollen wirklich reden, und zu vielen, und wollen versuchen, zwischen dem und jenem Leben und einer sehr grossen Kunst zu vermitteln. Diese Absicht wird niemanden überraschen; sie hebt sich kaum ab von den vielen ähnlichen Absichten, die an der Arbeit sind, und von denen die meisten zu Erfolg oder Ansehen kommen. Das Interesse für Kunstdinge hat zugenommen. Die Ateliers sind zugänglicher geworden und mitteilsamer gegen eine Kritik, der man nicht mehr vorwerfen kann,

dass sie im Rückstande sei; der Kunsthandel selbst hat sich seiner Vorurteile begeben und sich, merkwürdig jung, an die Spitze der Entwicklung gestellt, an welcher sich das Publikum nun leicht beteiligen kann: mit seiner Kritik und mit seiner Kauflust. Diese Verfassung aber (so erfreulich und fortschrittlich sie sein mag) geht über ein Werk wie das Rodins fort; sie überspringt es, sie berührt es kaum.

Die Einsicht, dass dieses ausgedehnte, noch so wenig aufgeklärte Werk dem blossen Interesse nicht erreichbar ist, hat jenen Vortrag hervorgerufen. Sie wird vielleicht imstande sein, seine Veröffentlichung zu rechtfertigen.

Paris, im Juli 1907.



ORPHÉE

ES GIBT EIN PAAR GROSSE Namen, die, in diesem Augenblick ausgesprochen, eine Freundschaft zwischen uns stiften würden, eine Wärme, eine Einigkeit, die es mit sich brächte, dass ich — nur scheinbar abgesondert — mitten unter Ihnen spräche: aus Ihnen heraus wie eine Ihrer Stimmen. Der Name, der weit, wie ein Sternbild aus fünf grossen Sternen über diesem Abend steht, kann nicht ausgesprochen werden. Nicht jetzt. Er würde Unruhe über Sie bringen, Strömungen würden in Ihnen entstehen, Zuneigung und Abwehr, während ich Ihre Stille brauche und die ungetrübte Oberfläche Ihrer gutwilligen Erwartung.

Ich bitte die, die es noch können, den Namen zu vergessen, um den es sich handelt, und ich mache an alle den Anspruch eines noch breiteren Vergessens. Sie sind es gewohnt, dass man Ihnen von Kunst spricht, und wer dürfte verschweigen, dass Ihre Geneigtheit immer williger den Worten entgegenkommt, die sich in solchem

Sinne an Sie wenden? Eine gewisse schöne und starke Bewegung, die sich nicht länger verbergen liess, hat, wie eines grossen Vogels Flug, Ihre Blicke ergriffen —: nun aber mutet man Ihnen zu, Ihre Augen zu senken für die Weile eines Abends. Denn nicht dorthin, nicht in die Himmel ungewisser Entwicklungen will ich Ihre Aufmerksamkeit versammeln, nicht aus dem Vogelflug der neuen Kunst will ich Ihnen wahrsagen.

Mir ist zumute wie einem, der Sie an Ihre Kindheit erinnern soll. Nein, nicht nur an Ihre: an alles, was je Kindheit war. Denn es gilt, Erinnerungen in Ihnen aufzuwecken, die nicht die Ihren sind, die älter sind als Sie; Beziehungen sind wiederherzustellen und Zusammenhänge zu erneuern, die weit vor Ihnen liegen.

Hätte ich Ihnen von Menschen zu sprechen, so könnte ich dort anfangen, wo Sie eben aufgehört haben, da Sie hier eintraten; in Ihre Gespräche einfallend, würde ich, wie von selbst, zu allem kommen —, getragen, mitgerissen von dieser bewegten Zeit, an deren Ufern alles Menschliche zu liegen scheint, überschwemmt von ihr und auf eine unerwartete Weise gespiegelt. Aber, da ich es versuche, meine Aufgabe zu überschauen, wird mir klar, dass ich Ihnen nicht von Menschen zu reden habe, sondern von Dingen.

Dinge.

Indem ich das ausspreche (hören Sie?) entsteht eine Stille; die Stille, die um die Dinge ist. Alle Bewegung legt sich, wird Kontur, und aus vergangener und künftiger Zeit schliesst sich ein Dauerndes: der Raum, die grosse Beruhigung der zu nichts gedrängten Dinge.

Aber nein: so fühlen Sie die Stille noch nicht, die da entsteht. Das Wort: Dinge geht an Ihnen vorüber, es bedeutet Ihnen nichts: zu vieles und zu gleichgültiges. Und da bin ich froh, dass ich die Kindheit angerufen habe; vielleicht kann sie mir helfen, Ihnen dieses Wort ans Herz zu legen als ein liebes, das mit vielen Erinnerungen zusammenhängt.

Wenn es Ihnen möglich ist, kehren Sie mit einem Teile Ihres entwöhnten und erwachsenen Gefühls zu irgendeinem Ihrer Kinder-Dinge zurück, mit dem Sie viel umgingen. Gedenken Sie, ob es irgend etwas gab, was Ihnen näher, vertrauter und nötiger war, als so ein Ding. Ob nicht alles — ausser ihm — imstande war, Ihnen weh oder unrecht zu tun, Sie mit einem Schmerz zu erschrecken oder mit einer Ungewissheit zu verwirren? Wenn Güte unter Ihren ersten Erfahrungen war und Zutrauen und Nichtalleinsein — verdanken Sie es nicht ihm? War es nicht ein Ding, mit dem Sie zuerst ihr kleines

Herz geteilt haben wie ein Stück Brot, das reichen musste für zwei?

In den Legenden der Heiligen haben Sie später eine fromme Freudigkeit gefunden, eine selige Demut, eine Bereitschaft, alles zu sein, die Sie schon kannten, weil irgendein kleines Stück Holz alles das einmal für Sie gethan und auf sich genommen und getragen hatte. Dieser kleine vergessene Gegenstand, der alles zu bedeuten bereit war, machte Sie mit Tausendem vertraut, indem er tausend Rollen spielte, Tier war und Baum und König und Kind, — und als er zurücktrat, war das alles da. Dieses Etwas, so wertlos es war, hat Ihre Beziehungen zur Welt vorbereitet, es hat Sie ins Geschehen und unter die Menschen geführt und mehr noch: Sie haben an ihm, an seinem Dasein, an seinem Irgendwie-Aussehn, an seinem endlichen Zerbrechen oder seinem rätselhaften Entgleiten alles Menschliche erlebt bis tief in den Tod hinein.

Sie erinnern sich dessen kaum mehr, und es wird Ihnen selten bewusst, dass Sie auch jetzt noch Dinge nötig haben, die, ähnlich wie jene Dinge aus der Kindheit, auf Ihr Vertrauen warten, auf Ihre Liebe, auf Ihre Hingabe. Wie kommen diese Dinge dazu? Wodurch sind überhaupt Dinge mit uns verwandt? Welches ist ihre Geschichte?



GRAND TORSE

Sehr frühe schon hat man Dinge geformt, mühsam, nach dem Vorbild der vorgefundenen natürlichen Dinge; man hat Werkzeuge gemacht und Gefässe, und es muss eine seltsame Erfahrung gewesen sein, Selbstgemachtes so anerkannt zu sehen, so gleichberechtigt, so wirklich neben dem was war. Da entstand etwas, blindlings, in wilder Arbeit und trug an sich die Spuren eines bedrohten offenen Lebens, war noch warm davon, — aber kaum war es fertig und fortgestellt, so ging es schon ein unter die Dinge, nahm ihre Gelassenheit an, ihre stille Würde und sah nur noch wie entrückt mit wehmütigem Einverstehen aus seinem Dauern herüber. Dieses Erlebnis war so merkwürdig und so stark, dass man begreift, wenn es auf einmal Dinge gab, die nur um seinetwillen gemacht waren. Denn vielleicht waren die frühesten Götterbilder Anwendungen dieser Erfahrung, Versuche, aus Menschlichem und Tierischem, das man sah, ein Nicht-Mitsterbendes zu formen, ein Dauerndes, ein Nächsthöheres: ein Ding.

Was für ein Ding? Ein schönes? Nein. Wer hätte gewusst, was Schönheit ist? Ein ähnliches. Ein Ding, darin man das wiedererkannte, was man liebte, und das, was man fürchtete, und das Unbegreifliche in alledem.

Erinnern Sie sich solcher Dinge? Da ist

vielleicht eines, das Ihnen lange nur lächerlich erschien. Aber eines Tages fiel Ihnen seine Inständigkeit auf, der eigentümliche, fast verzweifelte Ernst, den sie alle haben; und merkten Sie da nicht, wie über dieses Bild, gegen seinen Willen beinah, eine Schönheit kam, die Sie nicht für möglich gehalten hätten?

Wenn es einen solchen Augenblick gegeben hat, so will ich mich jetzt auf ihn berufen. Es ist derjenige, mit dem die Dinge wieder in Ihr Leben eintreten. Denn es kann keines an Sie rühren, wenn Sie ihm nicht gestatten, Sie mit einer Schönheit zu überraschen, die nicht abzusehen war. Schönheit ist immer etwas Hinzugekommenes, und wir wissen nicht was.

Dass es eine ästhetische Meinung gab, die die Schönheit zu fassen glaubte, hat Sie irre gemacht und hat Künstler hervorgerufen, die ihre Aufgabe darin sahen, Schönheit zu schaffen. Und es ist immer noch nicht überflüssig geworden, zu wiederholen, dass man Schönheit nicht „machen“ kann. Niemand hat je Schönheit gemacht. Man kann nur freundliche oder erhabene Umstände schaffen für Das, was manchmal bei uns verweilen mag: einen Altar und Früchte und eine Flamme —. Das andere steht nicht in unserer Macht. Und das Ding selbst, das, ununterdrückbar, aus den Händen eines Menschen hervorgeht, ist wie der Eros des Sokrates, ist ein Daimon, ist zwischen Gott und Mensch, selber



FAUNE ET NYMPHE

nicht schön, aber lauter Liebe zur Schönheit und lauter Sehnsucht nach ihr.

Nun stellen Sie sich vor, wie diese Einsicht, wenn sie einem Schaffenden kommt, alles verändern muss. Der Künstler, den diese Erkenntnis lenkt, hat nicht an die Schönheit zu denken; er weiss ebensowenig wie die anderen, worin sie besteht. Gelenkt von dem Drang nach der Erfüllung über ihn hinausreichender Nützlichkeiten, weiss er nur, dass es gewisse Bedingungen gibt, unter denen sie vielleicht zu seinem Dinge zu kommen geruht. Und sein Beruf ist, diese Bedingungen kennen zu lernen und die Fähigkeit zu erwerben, sie herzustellen.

Wer aber diese Bedingungen aufmerksam bis an ihr Ende verfolgt, dem zeigt sich, dass sie nicht über die Oberfläche hinaus und nirgends in das Innere des Dinges hineingehn; dass alles, was man machen kann, ist: eine auf bestimmte Weise geschlossene, an keiner Stelle zufällige Oberfläche herzustellen, eine Oberfläche, die, wie diejenige der natürlichen Dinge, von der Athmosphäre umgeben, beschattet und beschienen ist, nur diese Oberfläche, — sonst nichts. Aus allen den grossen anspruchsvollen und launenhaften Worten scheint die Kunst auf einmal ins Geringe und Nüchterne gestellt, ins Alltägliche, ins Handwerk. Denn was heisst das: eine Oberfläche machen?

Aber lassen Sie uns einen Augenblick über-

legen, ob nicht alles Oberfläche ist, was wir vor uns haben und wahrnehmen und auslegen und deuten? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts? Und wer uns das geformt geben will, muss er sich nicht an das Greifbare halten, das seinen Mitteln entspricht, an die Form, die er fassen und nachfühlen kann? Und wer alle Formen zu sehen und zu geben vermöchte, würde der uns nicht (fast ohne es zu wissen) alles Geistige geben? Alles, was je Sehnsucht oder Schmerz oder Seligkeit genannt war oder gar keinen Namen haben kann in seiner unsagbaren Geistigkeit?

Denn alles Glück, von dem je Herzen gezittert haben; alle Grösse, an die zu denken uns fast zerstört; jeder von den weiten umwandelnden Gedanken —: es gab einen Augenblick, da sie nichts waren als das Schürzen von Lippen, das Hochziehn von Augenbrauen, schattige Stellen auf Stirnen; und dieser Zug um den Mund, diese Linie über den Lidern, diese Dunkelheit auf einem Gesicht, — vielleicht waren sie genau so schon vorher da: als Zeichnung auf einem Tier, als Furche in einem Felsen, als Vertiefung auf einer Frucht . . .

Es gibt nur eine einzige, tausendfältig bewegte und abgewandelte Oberfläche. In diesem Gedanken konnte man einen Moment die ganze Welt denken, und sie wurde einfach und als



ADAM

Aufgabe dem in die Hände gelegt, der diesen Gedanken dachte. Denn ob etwas ein Leben werden kann, das hängt nicht von den grossen Ideen ab, sondern davon, ob man sich aus ihnen ein Handwerk schafft, ein Tägliches, Etwas, was bei einem aushält bis ans Ende.

Ich wage es jetzt, Ihnen den Namen zu nennen, der sich nicht länger verschweigen lässt: Rodin. Sie wissen, es ist der Name unzähliger Dinge. Sie fragen nach ihnen, und es verwirrt mich, dass ich Ihnen keines zeigen kann.

Aber mir ist, als säh ich eines und noch eines in Ihrer Erinnerung, und als könnt ich sie dort herausheben, um sie mitten unter uns zu stellen:

diesen Mann mit der gebrochenen Nase, unvergesslich wie eine plötzlich erhobene Faust;

diesen Jüngling, dessen aufrechte dehnende Bewegung Ihnen so nahe ist wie das eigene Erwachen;

diesen Gehenden, der wie ein neues Wort für Gehen in dem Wortschatz Ihres Gefühles steht;

und den, der sitzt, denkend mit dem ganzen Körper, sich einsaugend in sich selbst;

und den Bürger mit dem Schlüssel, wie ein grosser Schrank, in dem lauter Schmerz eingeschlossen ist.

Und die Eva, wie von weit in die Arme hineingebogen, deren nach auswärts gewendete Hände alles abwehren möchten, auch den eigenen, sich verwandelnden Leib.

Und die süsse leise innere Stimme, armlos wie Inneres und wie ein Organ ausgelöst aus dem Kreislauf jener Gruppe.

Und irgendein kleines Ding, dessen Namen Sie vergessen haben, gemacht aus einer weissen, schimmernden Umarmung, die wie ein Knoten zusammenhält; und jenes andere, das vielleicht Paolo und Francesca heisst, und kleinere noch, die Sie in sich finden wie Früchte mit ganz dünner Schale —

und: da werfen Ihre Augen, wie die Linsen einer Laterna magica, über mich fort, einen riesigen Balzac an die Wand. Das Bild eines Schöpfers in seinem Hochmut, stehend in seiner eigenen Bewegung wie in einem Sturmwirbel, der die ganze Welt hinaufreisst in dieses kreissende Haupt.

Soll ich neben die Dinge aus Ihrer Erinnerung, nun, da sie da sind, andere von diesen hundert und hundert Dingen stellen? Diesen Orpheus, diesen Ugolino, diese heilige Therese, die die Wundenmale empfängt, diesen Victor Hugo mit seiner grossen, schrägen, beherrschenden Gebärde und jenen anderen, ganz hingegeben an Einflüsterungen, und einen dritten noch, den drei Mädchenmunde von unten ansingen, wie eine

um seinetwillen aus der Erde brechende Quelle? Und ich fühle schon, wie mir der Name im Munde zerfliesst, wie das alles nurmehr der Dichter ist, derselbe Dichter, der Orpheus heisst, wenn sein Arm auf einem ungeheuern Umweg über alle Dinge zu den Saiten geht, derselbe, der krampfhaft, schmerzvoll die Füsse der fliehenden Muse fasst, die sich entzieht; derselbe, der endlich stirbt, das steil aufgestellte Gesicht im Schatten seiner in der Welt weitersingenden Stimmen, und so stirbt, dass dieselbe kleine Gruppe manchmal auch Auferstehung heisst. —

Wer aber vermag nun die Welle der Liebenden aufzuhalten, die sich draussen aufhebt auf dem Meere dieses Werkes? Mit diesen unerbittlich verbundenen Gestalten kommen Schicksale heran und süsse und trostlose Namen —: aber auf einmal sind sie fort, wie ein Glanz, der sich zurückzieht — und man sieht den Grund. Man sieht Männer und Frauen, Männer und Frauen, immer wieder Männer und Frauen. Und je länger man hinsieht, desto mehr vereinfacht sich auch dieser Inhalt, und man sieht: Dinge.

Hier werden meine Worte machtlos und kehren zu der grossen Einsicht zurück, auf die ich Sie schon vorbereitet habe, zu dem Wissen von der einen Oberfläche, mit welchem dieser Kunst die ganze Welt angeboten

war. Angeboten, noch nicht gegeben. Um sie zu nehmen, bedurfte es (bedarf es immer noch) unendlicher Arbeit.

Bedenken Sie, wie der arbeiten musste, der aller Oberfläche mächtig werden wollte; da doch kein Ding dem andern gleich ist. Einer, dem es nicht darum zu tun war, den Leib im allgemeinen kennen zu lernen, das Gesicht, die Hand, (das alles gibt es nicht); sondern alle Leiber, alle Gesichter, alle Hände. Was für eine Aufgabe erhebt sich da! Und wie schlicht und ernst ist sie; wie ganz ohne Anlockung und Versprechung; wie ganze ohne Phrase.

Ein Handwerk entsteht, aber es scheint ein Handwerk für einen Unsterblichen zu sein, so weit ist es, so ohne Absehn und Ende und so sehr auf Immer-noch-Lernen angelegt. Und wo war eine Geduld, die solchem Handwerk gewachsen war?

Sie war in der Liebe dieses Arbeitenden, sie erneute sich unaufhörlich aus ihr. Denn das ist vielleicht das Geheimnis dieses Meisters, dass er ein Liebender war, dem nichts widerstehen konnte. Sein Verlangen war so lang und leidenschaftlich und ununterbrochen, dass alle Dinge ihm nachgaben: die natürlichen Dinge und alle die rätselhaften Dinge aller Zeiten, in denen Menschliches sich sehnte, Natur zu sein. Er blieb nicht bei denen stehen, die leicht zu bewundern sind. Er wollte das Bewundern ganz



LA PENSÉE

erlernen bis ans Ende. Er nahm die schweren verschlossenen Dinge auf sich und trug sie, und sie drückten ihn mehr und mehr in sein Handwerk hinein mit ihrer Last. Unter ihrem Drucke muss ihm klar geworden sein, dass es bei den Kunstdingen, genau wie bei einer Waffe oder einer Wage, nicht darauf ankommt, irgendwie auszusehen und durch das Aussehn zu „wirken“, sondern dass es sich vielmehr darum handelt, gut gemacht zu sein.

Dieses Gutmachen, dieses Arbeiten mit reinstem Gewissen, war alles. Ein Ding nachformen, das hiess: über jede Stelle gegangen sein, nichts verschwiegen, nichts übersehen, nirgends betrogen haben; alle die hundert Profile kennen, alle die Aufsichten und Untersichten, jede Überschneidung. Erst dann war ein Ding da, erst dann war es Insel, überall abgelöst von dem Kontinent des Ungewissen.

Diese Arbeit (die Arbeit am Modelé) war die gleiche bei allem, was man machte, und sie musste so demütig, so dienend, so hingegeben getan sein, so ohne Wahl an Gesicht und Hand und Leib, dass nichts Benanntes mehr da war, dass man nur formte, ohne zu wissen, was gerade entstand, wie der Wurm, der seinen Gang macht im Dunkel von Stelle zu Stelle. Denn wer ist noch unbefangen Formen gegenüber, die einen Namen haben? Wer wählt nicht schon aus, wenn er etwas Gesicht nennt? Der

Schaffende aber hat nicht das Recht, zu wählen. Seine Arbeit muss von gleichmässigem Gehorsam durchdrungen sein. Uneröffnet gleichsam, wie Anvertrautes, müssen die Formen durch seine Finger gehen, um rein und heil in seinem Werke zu sein.

Und das sind die Formen in Rodins Werk: rein und heil; ohne zu fragen hat er sie weitergegeben an seine Dinge, die wie nie berührt sind, wenn er sie verlässt. Licht und Schatten wird leiser über ihnen wie über ganz frischen Früchten und bewegter, wie vom Morgenwind darüber hingeführt.

Hier muss von der Bewegung gesprochen werden; nicht in dem Sinne allerdings, in dem es oft und vorwurfsvoll geschah; denn die Bewegtheit der Gebärden, die in dieser Skulptur viel bemerkt worden ist, geht innerhalb der Dinge vor sich, gleichsam als ein innerer Kreislauf und stört niemals ihre Ruhe und die Stabilität ihrer Architektur. Es wäre auch keine Neuerung gewesen, Bewegtheit in die Plastik einzuführen. Neu ist die Art von Bewegung, zu der das Licht gezwungen wird durch die eigentümliche Beschaffenheit dieser Oberflächen, deren Gefälle so vielfach abgewandelt ist, dass es da langsam fliesst und dort stürzt, bald seicht und bald tief erscheint, spiegelnd oder matt. Das Licht, das eines dieser Dinge berührt, ist nicht mehr irgendein Licht, es hat keine zu-

fälligen Wendungen mehr; das Ding nimmt von ihm Besitz und gebraucht es wie sein eigenes.

Diese Erwerbung und Aneignung des Lichts als Folge einer ganz klar bestimmten Oberfläche hat Rodin als eine wesentliche Eigenschaft plastischer Dinge wiedererkannt. Die Antike und die Gotik hatten, jede auf ihre Art, Lösungen dieser plastischen Aufgabe gesucht, und er hat sich in uralte Traditionen gestellt, indem er die Gewinnung des Lichtes zu einem Teil seiner Entwicklung machte.

Es gibt da wirklich Steine mit eigenem Licht, wie das gesenkte Gesicht auf dem Block im Luxembourg-Museum, la Pensée, das, vorgeneigt bis zum Schattigsein, über das weisse Schimmern seines Steines gehalten ist, unter dessen Einfluss die Schatten sich auflösen und in ein durchsichtiges Helldunkel übergehen. Und wer denkt nicht mit Entzücken an eine der kleinen Gruppen, wo zwei Leiber eine Dämmerung schaffen, um sich darin leise, mit verhaltenem Licht zu begegnen? Und ist es nicht merkwürdig, das Licht über den liegenden Rücken der Danaïde gehen zu sehen: langsam, als ob es kaum vorwärts käme seit Stunden. Und wusste noch jemand von dieser ganzen Skala der Schatten bis hinauf zu jenem leicht verscheuchten dünnen Dunkel, wie es manchmal um den Nabel kleiner Antiken huscht, und das wir nur mehr aus der Rundung hohler Rosenblätter kannten?

In solchen — kaum sagbaren — Fortschritten liegt die Steigerung in Rodins Werk. Mit der Unterwerfung des Lichts begann auch schon die nächste grosse Überwindung, der seine Dinge ihre Gestalt verdanken, jene Art Grosssein, die unabhängig ist von allen Maßen. Ich meine die Erwerbung des Raumes.

Wieder waren es die Dinge, die sich seiner annahmen, wie schon oft, die Dinge draussen in der Natur und einzelne Kunstdinge von erhabener Abstammung, die er immer wieder befragen kam. Sie wiederholten ihm jedesmal eine Gesetzmässigkeit, von der sie erfüllt waren, und die er nach und nach begriff. Sie gewährten ihm einen Blick in eine geheimnisvolle Geometrie des Raumes, die ihn einsehen liess, dass die Konturen eines Dinges, in der Richtung einiger gegeneinander geneigter Ebenen sich ordnen müssen, damit dieses Ding vom Raume wirklich aufgenommen, gleichsam von ihm anerkannt sei in seiner kosmischen Selbständigkeit.

Es ist schwer, diese Erkenntnis präzise auszusprechen. Aber am Werke Rodins lässt sich zeigen, wie er sie verwendet. Immer energischer und sicherer werden die vorhandenen Details in starken Flächeneinheiten zusammengefasst, und endlich stellen sie sich, wie unter dem Einfluss rotierender Kräfte, in einigen grossen Ebenen auf, richten sich aus, sozusagen, und man meint



L'HOMME QUI MARCHE

zu sehen, wie diese Ebenen zum Himmelsglobus gehören und ins Unendliche sich fortsetzen lassen.

Da ist der Jüngling des Âge d'airain, der noch wie in einem Innenraum steht, um den Johannes weicht es schon auf allen Seiten zurück, um den Balzac ist die ganze Atmosphäre, — aber ein paar hauptlose Akte, der neue ungeheuere Gehende vor allem, sind wie über uns hinausgestellt, wie ins All, wie unter die Sterne in ein weites unbeirrbares Kreisen.

Aber wie in einem Märchen das Übergrosse, wenn es einmal bewältigt ist, sich klein macht für seinen Überwinder, um ihm ganz zu gehören, so hat der Meister diesen von seinen Dingen gewonnenen Raum wirklich in Besitz nehmen dürfen als sein Eigentum. Denn er ist ganz, mit aller Unermesslichkeit, in den seltsamen Blättern, von denen man immer wieder meinen möchte, dass sie das Äusserste dieses Werkes sind. Diese Zeichnungen aus den letzten zehn Jahren sind nicht, wofür manche sie nehmen wollten, rasche Anmerkungen, Vorbereitendes, Vorläufiges; sie enthalten das Endgültigste einer langen ununterbrochenen Erfahrung. Und sie enthalten es, wie durch ein fortwährendes Wunder, in einem Nichts, in einem raschen Umriss, in einem atemlos der Natur abgenommenen Kontur, in dem Kontur eines Konturs, den sie selber

abgelegt zu haben scheint, weil er ihr zu zart und zu kostbar war. Niemals sind Linien, auch in den seltensten japanischen Blättern nicht, von solcher Ausdrucksfähigkeit gewesen und zugleich so absichtslos. Denn hier ist nichts Dargestelltes, nichts Gemeintes, keine Spur von einem Namen. Und doch, was ist hier nicht? Welches Halten oder Loslassen oder Nicht-mehr-Haltenkönnen, welches Neigen und Strecken und Zusammenziehen, welches Fallen oder Fliegen sah oder ahnte man je, das hier nicht wieder vorkommt? Und wenn es irgendwo vorkam, so verlor man es: denn es war so flüchtig und fein, so wenig für einen bestimmt, dass man nicht fähig war, ihm einen Sinn zu geben. Jetzt erst, da man es unvermutet in diesen Blättern wiedersieht, weiss man seine Bedeutung: das Äusserste von Lieben und Leiden und Trostlos- und Seligsein geht von ihnen aus, man begreift nicht warum. Da sind Gestalten, die aufsteigen, und dieses Aufsteigen ist so hinreissend, wie nur ein Morgen es sein kann, wenn die Sonne ihn auseinanderdrängt. Und da sind leichte, sich rasch entfernende Gestalten, die, indem sie fortgehen, einen mit Bestürzung erfüllen, als könnte man sie nicht entbehren. Da sind Liegende, um die herum Schlaf entsteht und geballte Träume; und Träge, ganz schwer von Trägheit, die warten; und Lasterhafte, die nicht mehr warten wollen. Und man sieht ihr Laster, und es ist wie das

Wachsen einer Pflanze, die im Wahnsinn wächst, weil sie nicht anders kann; man begreift, wieviel vom Neigen einer Blume auch noch in dieser sich Neigenden ist, und dass alles das Welt ist, auch noch diese Figur, die, wie ein Sternbild im Tierkreis, für immer entrückt ist und festgehalten in ihrer leidenschaftlichen Vereinsamung.

Wenn aber eine von den bewegten Gestalten unter ein wenig grüner Farbe sichtbar wird, so ist es das Meer oder der Meeresgrund, und sie rührt sich anders, mühsamer, unter dem Wasser; und es genügt ein Wink mit Blau hinter einer fallenden Figur, so stürzt sich der Raum auf allen Seiten in das Blatt hinein und umgibt sie mit so viel Nichts, dass einen der Schwindel nimmt und man unwillkürlich nach der Hand des Meisters greift, die, mit einer zärtlich gebenden Wendung, die Zeichnung hinhält.

Nun hab ich Sie, merk ich, eine Gebärde des Meisters sehen lassen. Sie verlangen andere. Sie fühlen sich vorbereitet genug, um Äusseres und Äusserliches sogar ergänzend einordnen zu können, dass es zum Zuge würde im persönlichen Bilde. Sie verlangen den Wortlaut eines Satzes zu hören, wie er gesprochen worden ist; sie wollen Orte und Daten

eintragen in die Berg- und Flusskarte dieses Werkes.

Da ist eine nach einem Ölbild hergestellte Photographie. Sie zeigt undeutlich einen jungen Mann aus dem Ende der Sechzigerjahre. Die einfachen Linien in dem bartlosen Gesicht sind nahezu hart, aber die klar im Dunkel stehenden Augen verbinden das Einzelne zu einem milden, fast träumerischen Ausdruck, wie ihn junge Menschen unter dem Einfluss der Einsamkeit bekommen; es ist fast das Antlitz von einem, der gelesen hat bis zum Dunkelwerden.

Aber da ist ein anderes Bild; um 1880. Da sieht man einen Mann, geprägt von Tätigkeit. Das Gesicht ist abgemagert, der lange Bart lässt sich nachlässig hinabgleiten auf die breitschultrig angelegte Büste, über der der Rock zu weit geworden ist. In den aschblonden, verblassten Tönen der Photographie meint man zu erkennen, dass die Lider gerötet sind, aber der Blick tritt sicher und entschlossen aus den überanstrengten Augen und in der Haltung ist eine elastische Spannung, die nicht brechen wird.

Und mit einem Mal, nach ein paar Jahren, scheint das alles umgewandelt. Aus dem Vorläufigen und Unbestimmten ist ein Endgültiges geworden, das gemacht ist, lange zu dauern. Auf einmal ist diese Stirne da, „felsig“ und steil, aus der die gerade starke Nase entspringt, deren Flügel leicht und empfindlich sind. Wie unter



LA BELLONE

alten steinernen Bogen liegen die Augen, weitsichtig nach aussen und innen. Der Mund einer faunischen Maske, halb verborgen und vermehrt um das sinnliche Schweigen neuer Jahrhunderte, und darunter der Bart, wie zu lange zurückgehalten, hervorstürzend in einer einzigen weissen Welle. Und die Gestalt, die dieses Haupt trägt, wie nicht von der Stelle zu rücken.

Und soll man sagen, was von dieser Erscheinung ausgeht, so ist es dieses: dass sie zurückzureichen scheint wie ein Flussgott und vorauszuschauen wie ein Prophet. Sie ist nicht bezeichnet von unserer Zeit. Genau bestimmt in ihrer Einzigkeit, verliert sie sich doch in einer gewissen mittelalterlichen Anonymität, hat jene Demut der Grösse, die an die Erbauer der grossen Kathedralen denken macht. Ihre Einsamkeit ist keine Absonderung, denn sie beruht im Zusammenhang mit der Natur. Ihre Männlichkeit ist bei aller Hartnäckigkeit ohne Härte, so dass sogar ein Freund Rodins, den er manchmal gegen Abend besuchte, schreiben konnte: „Es bleibt, wenn er geht, in der Dämmerung des Zimmers etwas Mildes zurück, als wäre eine Frau dagewesen."

Und in der Tat, die wenigen, die in der Freundschaft des Meisters aufgenommen waren, haben seine Güte erfahren, die elementar wie die Güte einer Naturkraft ist, wie die Güte eines langen Sommertags, der alles wachsen lässt und

spät dunkelt. Aber auch die flüchtigen Besucher der Sonnabend-Nachmittage haben Anteil daran gehabt, wenn sie in den beiden Stadtateliers im Dépôt des Marbres zwischen vollendeten und halbfertigen Arbeiten immer wieder dem Meister begegneten. Man fühlt sich sicher in seiner Höflichkeit vom ersten Augenblick an, aber man erschrickt fast vor der Intensität seines Interesses, wenn er sich einem zuwendet. Dann hat er jenen Blick konzentrierter Aufmerksamkeit, der kommt und geht wie das Licht eines Scheinwerfers, aber so stark ist, dass man es noch weit hinter sich hell werden fühlt.

Sie haben diese Werkstätten in der rue de l'Université oft beschreiben hören. Es sind Bauhütten, in denen die Bausteine dieses grossen Werkes behauen werden. Fast steinbruchhaft unwirtlich, bieten sie dem Besucher keine Zerstreuung; nur für Arbeit eingerichtet, zwingen sie ihn, das Schauen als Arbeit auf sich zu nehmen, und viele haben an dieser Stelle zuerst empfunden, wie ungewohnt ihnen diese Arbeit ist. Andere, die es lernten, traten mit einem Fortschritt wieder heraus und merkten, dass sie gelernt hatten, an allem was draussen war. Am merkwürdigsten aber sind diese Räume sicher für die gewesen, die schauen konnten. Von einem Gefühl sanfter Notwendigkeit geführt,

kamen sie hierher, manchmal von weit, und es war für sie das, was eines Tages kommen musste, hier zu stehen, unter dem Schutz dieser Dinge. Es war ein Abschluss und ein Anfang und die stille Erfüllung des Wunsches, dass es irgendwo ein Beispiel geben möge unter all den Worten, eine einfache Wirklichkeit des Gelingens. Zu solchen trat dann wohl Rodin heran und bewunderte mit ihnen, was sie bewunderten. Denn der dunkle Weg seiner absichtslosen Arbeit, der durch das Handwerk führt, ermöglicht ihm, vor seinen vollendeten Dingen, die er nicht überwacht und bevormundet hat, selber bewundernd zu stehen, wenn sie erst da sind und ihn übertreffen. Und seine Bewunderung ist jedesmal besser, gründlicher, entzückter als die des Besuchers. Seine unbeschreibliche Konzentrierung kommt ihm überall zugute. Und wenn er im Gespräch die Zumutung der Inspiration nachsichtig und mit ironischem Lächeln abschüttelt und meint, es gäbe keine —, keine Inspiration sondern nur Arbeit, so begreift man plötzlich, dass für diesen Schaffenden die Eingebung dauernd geworden ist, dass er sie nicht mehr kommen fühlt, weil sie nicht mehr aussetzt und man ahnt den Grund seiner ununterbrochenen Fruchtbarkeit.

„Avez-vous bien travaillé?“ — ist die Frage, mit der er jeden begrüsst, der ihm lieb ist; denn wenn die bejaht werden kann, so ist weiter

nichts mehr zu fragen und man kann beruhigt sein: wer arbeitet, ist glücklich.

Für Rodins einfache und einheitliche Natur, die über unglaubliche Kraftvorräte verfügt, war diese Lösung möglich; für sein Genie war sie notwendig; nur so konnte es sich der Welt bemächtigen. Zu arbeiten wie die Natur arbeitet, nicht wie Menschen, das war seine Bestimmung.

Vielleicht hat das Sebastian Melmoth empfunden, als er, einsam, an einem seiner traurigen Nachmittage hinausgegangen war, die Porte de l'Enfer zu sehen. Vielleicht hat die Hoffnung, neu anzufangen, noch einmal in seinem halbzerstörten Herzen gezuckt. Vielleicht hätte er, wenn es möglich gewesen wäre, den Mann, als er mit ihm allein war, fragen mögen: Wie ist Ihr Leben gewesen?

Und Rodin hätte geantwortet: Gut.

Haben Sie Feinde gehabt?

Sie haben mich nicht am Arbeiten hindern können.

Und der Ruhm?

Hat mich verpflichtet, zu arbeiten.

Und die Freunde?

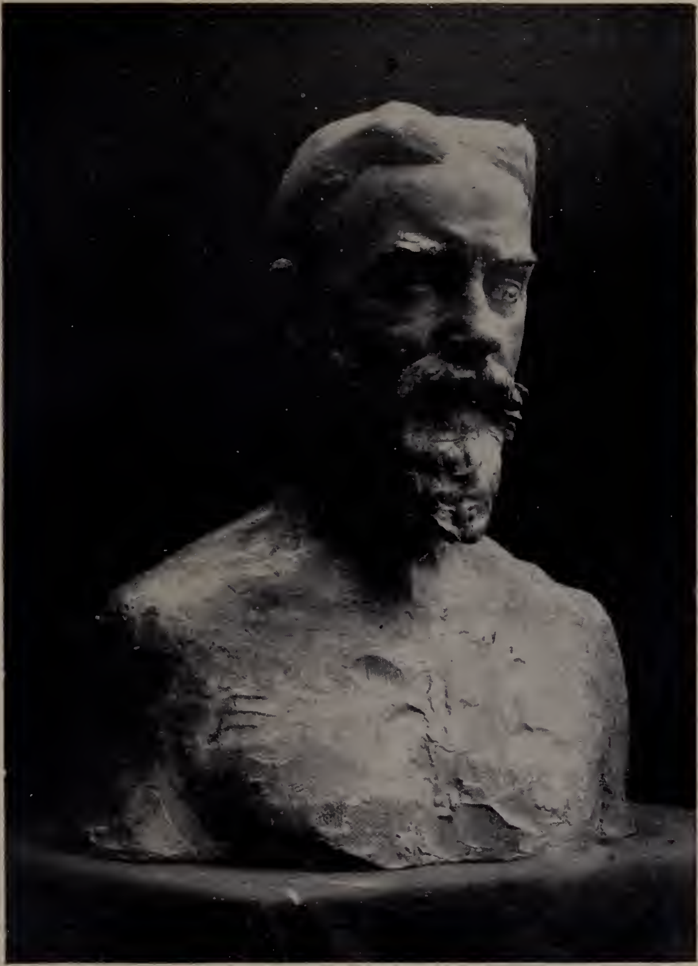
Haben Arbeit von mir verlangt.

Und die Frauen?

In der Arbeit hab ich sie bewundern gelernt.

Aber Sie sind jung gewesen?

Da war ich irgendeiner. Man begreift nichts wenn man jung ist; das kommt später, langsam.



BUSTE DE BERNARD SHAW

Was Sebastian Melmoth nicht gefragt hat, vielleicht hat es mancher gedacht, wenn er zu dem Meister hinübersah, immer wieder, erstaunt über die dauerhafte Kraft des fast Siebzigjährigen, über diese Jugend in ihm, die nichts Konserviertes hat, die frisch ist, als käme sie ihm immer wieder aus der Erde zu.

Und Sie selbst fragen, ungeduldiger, nochmals: Wie ist sein Leben gewesen?

Wenn ich zögere, es Ihnen zu erzählen, der Zeit nach, wie man Lebensläufe berichtet, so ist es, weil es mir scheint, als ob alle Daten, die man kennt (und es sind nur sehr vereinzelte), wenig persönlich und recht allgemein wären im Vergleich zu dem, was dieser Mann aus ihnen gemacht hat. Von allem, was vorher war abgetrennt durch das ungangbare Gebirge des gewaltigen Werkes, hat man es schwer, Vergangenes zu erkennen; man ist auf das angewiesen, was der Meister selbst gelegentlich erzählt hat und was von anderen wiedererzählt worden ist.*)

Von der Kindheit hat man nur erfahren, dass der Knabe frühzeitig aus Paris in eine kleine Pension nach Beauvais gebracht worden ist, wo er das Haus entbehrt und, zart und em-

*) Die Anmerkung befindet sich am Schluss des Bandes.

pfindsam, unter denen leidet, die ihn mit Fremdheit und Rücksichtslosigkeit umgeben. Er kommt als Vierzehnjähriger zurück nach Paris und lernt in einer kleinen Zeichenschule zuerst den Thon kennen, den er am liebsten nicht wieder aus den Händen liesse: so sehr sagt dieses Material ihm zu. Wie überhaupt alles ihm gefällt, was Arbeit ist: er arbeitet sogar während des Essens, er liesst, er zeichnet. Er zeichnet unterwegs auf der Strasse und ganz früh am Morgen, im Jardin des Plantes, die verschlafenen Tiere. Und wozu ihn die Lust nicht verlockt, dazu treibt ihn die Armut. Die Armut, ohne die sein Leben nicht denkbar wäre, und der er es nie vergisst, dass sie ihn mit Tieren und Blumen gehalten hat, besitzlos unter all dem Besitzlosen, das von Gott abhängt und nur von ihm.

Mit siebzehn Jahren tritt er bei einem Dekorateur ein und arbeitet für ihn, wie später an der Manufaktur von Sèvres für Carrier-Belleuse und für van Rasbourg in Antwerpen und in Brüssel. Sein eigentliches, selbständiges Leben beginnt, der Öffentlichkeit gegenüber, etwa um das Jahr 1877. Es beginnt damit, dass man ihn anklagt, die damals ausgestellte Statue des Âge d'Airain durch Naturabguss verfertigt zu haben. Es beginnt damit, dass man ihn anklagt. Er wüsste es jetzt vielleicht kaum mehr, wenn nicht die öffentliche Meinung so ausdauernd dabeigeblieben wäre, ihn anzuklagen und abzuwehren.

Er beklagt sich nicht darüber; nur dass sich unter dem Einfluss der Feindseligkeit, die nicht nachliess, ein gutes Gedächtnis für böse Erfahrungen in ihm ausgebildet hat, das er sonst, mit seinem Sinn für das Wesentliche, hätte verkümmern lassen. Sein Können war schon enorm zu jener Zeit, war es schon im Jahre 1864, als die Maske des Mannes mit der gebrochenen Nase entstand. Er hatte sehr viel in seiner Abhängigkeit gearbeitet, aber was da war, war von anderen Händen entstellt und trug nicht seinen Namen. Die Modelle, die er für Sèvres ausgeführt hatte, fand später Mr. Roger-Marx und erwarb sie; man hatte sie in der Fabrik als unbrauchbar zu Scherben geworfen. Zehn Masken, für eines der Bassins am Trocadéro bestimmt, verschwanden, gleich nachdem sie angebracht worden waren, von ihrem Platz und sind noch nicht wieder aufgefunden worden. Die Bürger von Calais bekamen nicht die Aufstellung, die der Meister vorgeschlagen hatte; niemand wollte sich an der Enthüllung dieses Denkmals beteiligen. In Nancy zwang man Rodin, am Sockel des Standbildes Claude Lorrains Veränderungen vorzunehmen, die gegen seine Überzeugung waren. Sie erinnern sich noch der unerhörten Ablehnung des Balzac von seiten seiner Besteller, mit der Begründung, die Statue wäre nicht ähnlich genug. Vielleicht haben Sie es in den Zeitungen übersehen, dass noch vor zwei

Jahren der probeweise vor dem Panthéon aufgerichtete Gipsabguss des „Denkers“ durch Axthiebe zertrümmert worden ist. Aber es ist möglich, dass Ihnen heut oder morgen eine ähnliche Notiz auffällt, falls es wieder zum öffentlichen Ankauf eines Rodinschen Werkes kommen sollte. Denn diese Liste, die nur eine Auswahl der Kränkungen enthält, die man unablässig zu vermehren bemüht war, wird wohl kaum abgeschlossen sein.

Es wäre denkbar, dass ein Künstler schliesslich diesen immer wieder erklärten Krieg angenommen hätte; Unwillen und Ungeduld hätten den und jenen hinreissen können; aber wie sehr wäre er, auf den Kampfplatz tretend, von seinem Werke entfernt worden. Es ist Rodins Sieg, dass er in dem seinen ausharrte und Zerstörung in der Art der Natur beantwortete: mit einem neuen Anfang und zehnfacher Fruchtbarkeit.

Wer sich scheut, den Vorwurf der Übertreibung auf sich zu nehmen, hat überhaupt kein Mittel, Ihnen die Tätigkeit Rodins nach seiner Rückkehr aus Belgien zu schildern. Der Tag begann für ihn mit der Sonne, aber er endete nicht mit ihr; denn da wurde noch ein langer Streifen Lampenlicht angefügt an die vielen hellen Stunden. Spät nachts, wenn kein Modell mehr zu haben war, war die Frau, die sein



PORTRAIT DE MADAME RODIN

Leben schon lange mit rührender Hülfe und Hingabe teilte, immer bereit, die Arbeit in dem dürftigen Zimmer zu ermöglichen. Sie war unscheinbar als Gehülfin, ganz verschwindend in den vielen geringen Diensten, die ihr zufielen, aber dass sie auch schön sein konnte, das lässt die „La Bellone“ genannte Büste nicht vergessen und auch das schlichte spätere Bildnis spricht davon. War auch sie schliesslich müde, so erwies sich, dass das Gedächtnis des Arbeitenden mit Form-Erinnerungen so sehr angefüllt war, dass er keinen Grund hatte, die Arbeit zu unterbrechen.

Damals entstehen die Fundamente des ganzen unermesslichen Werkes, fast alle Arbeiten, die man kennt, setzen in jenen Tagen mit einer verwirrenden Gleichzeitigkeit ein. Als wäre der Beginn der Verwirklichung die einzige Gewähr, dass es möglich sein wird, so Ungeheueres durchzuführen. Und Jahre und Jahre hielt diese überlegene Kraft unvermindert vor, und als endlich eine gewisse Erschöpfung eintrat, war es nicht die Arbeit, die sie verschuldete, sondern viel eher die ungesunden Verhältnisse der sonnenlosen Wohnung (in der rue des Grands-Augustins), die Rodin lange gar nicht beachtet hatte. Freilich, die Natur hatte er oft entbehrt, und manchmal an Sonntagnachmittagen war man aufgebrochen; aber gewöhnlich war es Abend, ehe man, gehend unter den vielen Gehenden (denn an die Benutzung eines Omnibus war nicht zu denken

jahrelang) an den Fortifications angekommen war, vor denen, ungewiss und schon dämmernd, das Land begann, nicht zu erreichen. Nun aber war es endlich möglich geworden, den alten Wunsch auszuführen und ganz aufs Land zu ziehen; zuerst nach Bellevue in das kleine Landhaus in dem Scribe gewohnt hatte, und später auf die Höhen von Meudon.

Dort war das Leben um vieles geräumiger geworden; das Haus (die einstöckige Villa des Brillants mit dem hohen Louis-treize-Dach) war klein und ist seither nicht vergrössert worden. Aber nun war ein Garten da, der mit seinem heiteren Beschäftigtsein teilnahm an allem was geschah, und die Ferne war vor den Fenstern. Was sich nun in den neuen Verhältnissen ausbreitete und immer wieder Zubauten beanspruchte, das war nicht der Herr dieses Hauses, das waren seine geliebten Dinge, die nun verwöhnt werden sollten. Für sie ist alles getan worden; noch vor sechs Jahren hat er — Sie werden sich dessen erinnern — den Ausstellungs-Pavillon vom Pont de l'Alma nach Meudon überführt und diesen hellen hohen Raum draussen den Dingen überlassen, die ihn nun zu hunderten erfüllen.

Neben diesem „Musée Rodin“ ist nach und nach ein sehr persönlich ausgewähltes Museum antiker Statuen und Fragmente erwachsen, das Werke griechischer und ägyptischer Arbeit enthält, von denen einzelne in den Sälen des Louvre

auffallen würden. In einem anderen Raum stehen hinter attischen Vasen Bilder, denen man, auch ohne die Signatur zu suchen, die richtigen Namen gibt: Ribot, Monet, Carrière, van Gogh, Zuloaga, und unter Bildern, die man nicht zu nennen weiss, ein paar, die auf Falguière zurückgehen, der ein grosser Maler war. Es ist natürlich, dass es nicht an Widmungen fehlt: die Bücher allein bilden eine umfangreiche Bibliothek und eine seltsam selbständige, unabhängig von der Wahl ihres Besitzers und doch nicht zufällig um ihn gestellt. Alle diese Gegenstände sind von Sorgfalt umgeben und in Ehren gehalten, aber niemand erwartet von ihnen, dass sie Annehmlichkeit oder Stimmung verbreiten sollen. Fast hat man das Gefühl, Kunst-Dinge verschiedenster Art und Zeit nie in so starker, unverminderter Einzelwirkung erlebt zu haben, wie hier, wo sie nicht ehrgeizig aussehen wie in einer Sammlung und auch nicht gezwungen sind, aus dem Vermögen ihrer Schönheit zu einem allgemeinen, von ihnen absehenden Behagen beizutragen. Jemand hat einmal gesagt, dass sie gehalten wären wie schöne Tiere, und er hat damit wirklich Rodins Beziehung zu den Dingen, die ihn umgeben, festgestellt; denn wenn er, oft nachts noch, unter ihnen herumgeht, vorsichtig, wie um nicht alle zu wecken, und mit einem kleinen Licht schliesslich zu einem antiken Marmor tritt, der sich rührt, aufwacht und plötzlich aufsteht: so ist es das Leben, das er suchen

gegangen ist und das er nun bewundert: „La vie, cette merveille“, wie er einmal schrieb.

Dieses Leben hat er hier in der ländlichen Einsamkeit seiner Wohnung mit noch gläubigerer Liebe umfassen gelernt. Es zeigt sich ihm jetzt wie einem Eingeweihten, es verbirgt sich ihm nirgends mehr, es hat kein Misstrauen ihm gegenüber. Er erkennt es im Kleinen und im Grossen; im kaum mehr Sichtbaren und im Unermesslichen. Im Aufstehen und im Schlafengehen ist es, und es ist im Nachtwachen; die schlichten altmodischen Mahlzeiten sind erfüllt davon, das Brot, der Wein; in der Freude der Hunde ist es, in den Schwänen und im glänzenden Kreisen der Tauben. In jeder kleinen Blume ist es ganz, und hundertmal in jeder Frucht. Irgend ein Kohlblatt aus dem Küchengarten brüstet sich damit und mit wieviel Recht. Wie gerne schimmert es im Wasser und wie glücklich ist es in den Bäumen. Und wie nimmt es, wo es kann, das Dasein der Menschen in Besitz, wenn sie sich nicht sträuben. Wie stehn da drüben die kleinen Häuser gut, genau wo sie stehen müssen, in den richtigen Ebenen. Und wie prachtvoll springt bei Sévres die Brücke über den Fluss, absetzend, ruhend, ausholend und wieder springend, dreimal. Und ganz dahinter der Mont-Valérien mit seinen Befestigungen, wie eine grosse Plastik, wie eine Akropolis, wie ein antiker Altar. Und auch das hier haben Menschen gemacht, die dem Leben nahestanden: diesen



VICTOR HUGO
Studie

Apollo, diesen ruhenden Buddha auf der offenen Blume, diesen Sperber und, hier, diesen knappen Knabentorso, an dem keine Lüge ist.

Auf solchen Einsichten, die Nahes und Entferntes ihm fortwährend bestätigt, ruhen die Arbeitstage des Meisters von Meudon. Arbeitstage sind es geblieben, einer wie der andere, nur dass jetzt auch das mit zur Arbeit gehört: dieses Hinausschauen und Mitallemsein und Verstehen. Je commence à comprendre — sagt er manchmal nachdenklich und dankbar. „Und das kommt, weil ich mich um eine Sache ernstlich bemüht habe; wer Eines versteht, der versteht überhaupt; denn in allem sind dieselben Gesetze. Ich habe die Skulptur gelernt, und ich wusste wohl, dass das etwas Grosses ist. Ich erinnere mich jetzt, dass ich einmal in der „Nachfolge Christi“, im dritten Buch besonders, überall statt Gott Skulptur gesetzt hatte, und es war richtig und stimmte —“.

Sie lächeln, und es ist ganz in der Ordnung, bei dieser Stelle zu lächeln; ihr Ernst ist so unbeschützt, dass man das Gefühl hat, ihn verbergen zu müssen. Aber Sie merken schon, dass Worte, wie dieses, nicht gemacht sind, um so laut gesprochen zu werden, wie ich hier sprechen muss. Sie erfüllen vielleicht auch ihre Mission, wenn die Einzelnen, die sie selbst empfangen haben, versuchen, ihr Leben danach einzurichten.

Übrigens ist Rodin schweigsam wie alle

Handelnden. Er gibt sich auch selten das Recht, seine Einsichten in Worten zu verwenden, weil das des Dichters ist; und der Dichter steht seiner Bescheidenheit weit über dem Bildhauer, der, wie er einmal vor seiner schönen Gruppe „Le sculpteur et sa muse“ mit verzichtendem Lächeln gesagt hat, „sich unbeschreiblich anstrengen muss, in seiner Schwerfälligkeit, die Muse zu verstehen“.

Trotzdem gilt, was von seiner Rede gesagt worden ist: „quelle impression de bon repas, de nourriture enrichissante —“; denn hinter jedem Wort seines Gesprächs steht, massiv und beruhigend, die schlichte Wirklichkeit seiner erfahrenen Tage.

Sie können jetzt begreifen, dass diese Tage ausgefüllt sind. Der Vormittag vergeht in Meudon; oft werden in den verschiedenen Ateliers mehrere begonnene Arbeiten nach einander vorgenommen und jede ein wenig gefördert; dazwischen drängt sich, lästig und unabweisbar, der ganze geschäftliche Verkehr, dessen Sorge und Mühsal dem Meister nicht erspart bleibt, da fast keines seiner Werke durch den Kunsthandel geht. Meistens schon um zwei Uhr wartet ein Modell in der Stadt, ein Porträtbesteller oder ein Berufsmodell, und nur im Sommer erreicht es Rodin, vor Einbruch der Dämmerung wieder in

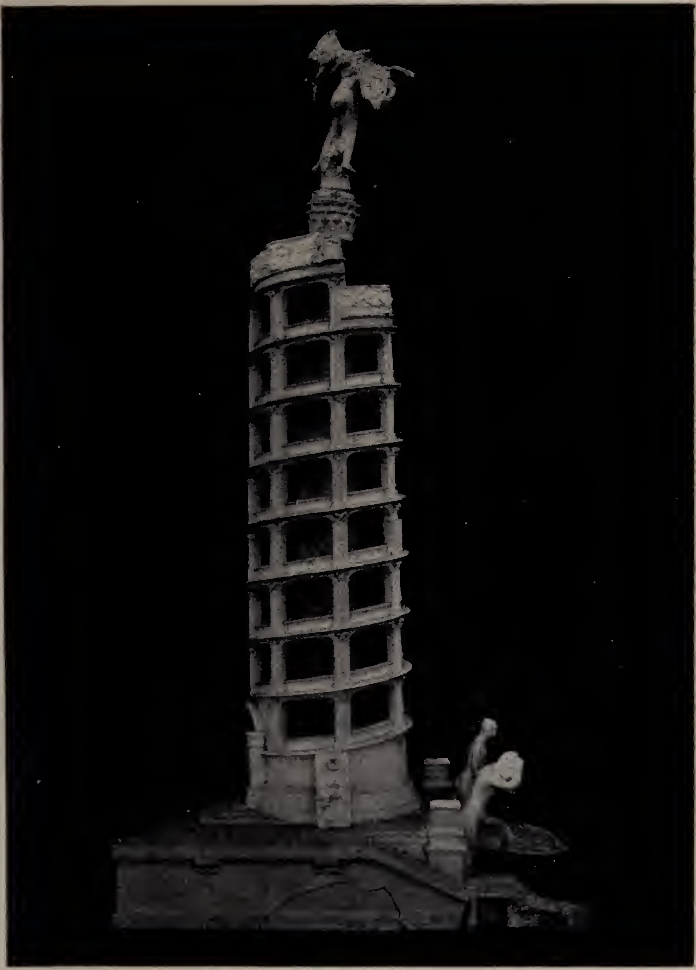
Meudon zu sein. Der Abend draussen ist kurz und immer derselbe; denn um neun Uhr begibt man sich regelmässig zu Ruhe.

Und fragen Sie nach den Zerstreuungen, den Ausnahmen: es gibt im Grunde keine; Renans „travailler, ça repose“ hat vielleicht noch nie so tägliche Gültigkeit angenommen wie hier. Aber die Natur erweitert manchmal unversehens diese äusserlich so gleichen Tage und fügt Zeiten ein, ganze Ferien, die vor dem Tagwerk liegen; sie lässt ihren Freund nichts versäumen. Morgen, die sich glücklich fühlen, wecken ihn und er teilt mit ihnen. Er sieht seinem Garten zu, oder er kommt nach Versailles zu dem prunkvollen Aufstehen der Parke, wie man zum Lever des Königs kam. Er liebt die Unberührtheit dieser ersten Stunden. „On voit les animaux et les arbres chez eux“ sagt er heiter, und er bemerkt alles, was am Wege steht und sich freut. Er hebt einen Pilz auf, entzückt, und zeigt ihn Madame Rodin, die, gleich ihm, diese frühen Wege nicht aufgegeben hat: „Sieh“, sagt er angeregt, „und das braucht nur eine Nacht; in einer Nacht ist das gemacht, alle diese Lamellen. Das arbeitet gut.“

Am Rande des Parkes dehnt sich die ländliche Landschaft. Ein Viergespann pflügender Rinder wendet langsam und bewegt sich gewichtig in dem frischen Feld. Rodin bewundert die Langsamkeit, das Ausführliche im Langsamen,

seine Fülle. Und dann: „C'est toute obéissance." Seine Gedanken gehen ähnlich durch die Arbeit. Er versteht dieses Bild, wie er die Bilder bei den Dichtern begreift, mit denen er sich manchmal am Abend beschäftigt. (Das ist nicht mehr Baudelaire, Rousseau ist es noch ab und zu, sehr oft ist es Platon.) Aber als jetzt von den Übungsplätzen drüben aus Saint-Cyr über die ruhige Feldarbeit die Hörner herüberrufen, aufrührerisch und rasch —, da lächelt er: er sieht den Schild des Achill.

Und an der nächsten Biegung liegt die Landstrasse vor ihm, „la belle route", eben und lang und wie das Gehen selbst. Und auch das Gehen ist ein Glück. Das hat ihn die belgische Zeit gelehrt. Sehr gewandt im Arbeiten und von seinem damaligen Kompagnon aus verschiedenen Gründen nur halb in Anspruch genommen, gewann er ganze Tage, um sie draussen zu verbringen. Ein Malkasten war zwar mit, aber er wurde immer seltener gebraucht, weil Rodin einsah, dass die Beschäftigung mit einer Stelle ihn von der Freude an tausend anderen Dingen ablenkte, die er noch so wenig kannte. So wurde es eine Zeit des Schauens. Rodin nennt sie seine reichste. Die grossen Buchenwälder von Soignes, die blanken langen Strassen, die aus ihnen hinaus dem weiten Wind der Ebenen entgegenlaufen, die klaren Estaminets, in denen Rast und Mahlzeit etwas Festliches



LA TOUR DU TRAVAIL
Entwurf

hatten bei aller Schlichtheit (gewöhnlich nur Brot in Wein getaucht: „une trempête“): Dieses war lange der Kreis seiner Eindrücke, in den jedes einfache Ereignis eintrat wie mit einem Engel; denn er erkannte hinter jedem die Flügel einer Herrlichkeit.

Er hat sicher Recht, wenn er an dieses jahrelange Gehen und Schauen mit einer Dankbarkeit ohnegleichen zurückdenkt. Es war seine Vorbereitung auf die kommende Arbeit; es war ihre Vorbedingung in jedem Sinn; denn damals nahm auch seine Gesundheit die endgültige dauernde Festigkeit an, mit der er später rücksichtslos rechnen musste.

Wie er aus jenen Jahren unerschöpfliche Frische mitbrachte, so kehrt er jetzt noch jedesmal gestärkt und voll Arbeitslust von einem weiten morgendlichen Wege zurück. Glücklich, wie mit guten Nachrichten, tritt er bei seinen Dingen ein und geht auf eines zu, als hätte er ihm etwas Schönes mitgebracht. Und ist im nächsten Augenblick vertieft, als arbeite er seit Stunden. Und fängt an und ergänzt und verändert hier und dort, als ginge er, durch das Gedränge, dem Ruf der Dinge nach, die ihn nötig haben. Keines ist vergessen; die zurückgerückten warten auf ihre Stunde und haben Zeit. Auch in einem Garten wächst nicht alles zugleich. Blüten stehen neben Früchten, und irgendein Baum ist noch bei den Blättern.

Sagte ich nicht, dass es im Wesen dieses Gewaltigen liegt, Zeit zu haben wie die Natur und hervorzubringen wie sie?

Ich wiederhole es, und es scheint mir immer noch wunderbar, dass es einen Menschen gibt, dessen Arbeit zu solchen Maßen angewachsen ist. Aber ich kann doch nicht den erschreckten Blick vergessen, der mich einmal abwehrte, als ich in einem kleinen Kreise mich dieses Ausdrucks bediente, um die ganze Grösse rodinschen Genies für einen Moment gleichzeitig heraufzurufen. Eines Tages begriff ich diesen Blick.

Ich ging in Gedanken durch die ungeheuren Werkstätten und ich sah, dass alles im Werden war und nichts eilte. Da stand, riesig zusammengeballt, der Denker, in Bronze, vollendet; aber er gehörte ja in den immer noch wachsenden Zusammenhang des Höllentors. Da wuchs das eine Denkmal für Victor Hugo heran, langsam, immerfort beobachtet, vielleicht noch Abänderungen ausgesetzt, und weiterhin standen die anderen Entwürfe, werdend. Da lag, wie ausgegrabenes Wurzelwerk einer uralten Eiche, die Gruppe des Ugolino und wartete. Da wartete das merkwürdige Denkmal für Puvis de Chavannes mit dem Tisch, dem Apfelbaum und dem herrlichen Genius der ewigen Ruhe. Das da

drüben wird ein Denkmal für Whistler sein und hier diese ruhende Gestalt wird vielleicht einmal das Grab eines Unbekannten berühmt machen. Es ist kaum durchzukommen; aber schliesslich bin ich wieder vor dem kleinen Gipsmodell der Tour du Travail,*) das nun in seiner endgültigen Anordnung nur des Bestellers harrt, der das riesige Beispiel seiner Bilder aufrichten hilft unter den Menschen.

Aber da ist neben mir ein anderes Ding, ein stilles Gesicht, zu dem eine leidende Hand gehört, und der Gips hat jene durchscheinende Weisse, die er nur unter Rodins Werkzeug annimmt. Auf dem Gestell steht, vorläufig vorgemerkt und schon wieder durchgestrichen: Convalescente. Und nun finde ich mich unter lauter namenlosen neuen werdenden Dingen; sie sind gestern begonnen oder vorgestern oder vor Jahren; aber sie haben dieselbe Unbekümmertheit wie jene anderen. Sie rechnen nicht.

Und da fragte ich mich zum ersten Male: Wie ist es möglich, dass sie nicht rechnen? Warum ist dieses immense Werk immer noch im Ansteigen und wohin steigt es? Denkt es nicht mehr an seinen Meister? Glaubt es wirklich in den Händen der Natur zu sein wie die Felsen, an denen tausend Jahre hingehen wie ein Tag?

Und es war mir, in meiner Bestürzung, als

*) Die Anmerkung befindet sich am Schluss des Bandes.

müsste man alles Fertige hinausschaffen aus den Werkstätten, um übersehen zu können, was noch zu tun ist in den nächsten Jahren. Aber während ich das viele Vollendete zählte, die schimmernden Steine, die Bronzen, alle diese Büsten, da blieb mein Blick hoch an dem Balzac haften, dem Zurückgekommenen, Abgewiesenen, der dastand, hochmütig, als wollte er nicht wieder hinaus.

Und seither sehe ich die Tragik dieses Werkes auf dem Grunde seiner Grösse. Ich fühle deutlicher als je, dass in diesen Dingen die Skulptur unaufhaltsam zu einer Macht angewachsen ist, wie niemals seit der Antike. Aber diese Plastik ist in eine Zeit geboren worden, die keine Dinge hat, keine Häuser, kein Äusseres. Denn das Innere, das diese Zeit ausmacht, ist ohne Form, unfassbar: es fliesst.

Dieser hier musste es fassen; er war ein Former in seinem Herzen. Er hat alles das Vage, Sich-Verwandelnde, Werdende, das auch in ihm war, ergriffen und eingeschlossen und hingestellt wie einen Gott; denn auch die Verwandlung hat einen. Als ob einer ein dahinstürzendes Metall aufhielte und es erstarren liesse in seinen Händen.

Vielleicht erklärt es einen Teil des Widerstandes, der sich diesem Werke überall entgegenstemmte, dass hier Gewalt geschah. Das Genie



STUDIE

ist immer ein Schrecken für seine Zeit; aber indem hier eines die unsere nicht nur im Geiste, sondern auch im Verwirklichen fortwährend überholt, wirkt es furchtbar, wie ein Zeichen am Himmel.

Fast möchte man einsehen: diese Dinge können nirgends hin. Wer wagt es, sie bei sich aufzunehmen?

Und gestehen sie nicht selbst ihre Tragik ein, die strahlenden, die den Himmel an sich gerissen haben in ihrer Verlassenheit? Und die nun dastehen, von keinem Gebäude mehr zu bändigen? Sie stehen im Raume. Was gehen sie uns an.

Denken sie, dass ein Berg aufstünde im Lager von Nomaden. Sie würden ihn verlassen und weiterziehen um ihrer Herden willen.

Und wir sind ein Wandervolk, alle; nicht deshalb, weil keiner ein Zuhause hat, bei dem er bleibt und an dem er baut, sondern weil wir kein gemeinsames Haus mehr haben. Weil wir auch unser Grosses immer mit uns herumtragen müssen, statt es von Zeit zu Zeit hinzustellen, wo das Grosse steht.

Und doch wo immer Menschliches ganz gross wird, da verlangt es danach, sein Gesicht zu verbergen im Schosse allgemeiner namenloser Grösse. Als es zuletzt, noch einmal nach der Antike, in Standbildern anwuchs aus Menschen heraus, die auch unterwegs waren in ihren Geistern und voller Verwandlung, — wie stürzte

zu Meudon.

es da nach den Kathedralen hin und trat in die Vorhallen zurück und bestieg Tore und Türme wie bei einer Überschwemmung.

Wohin aber sollten die Dinge Rodins?

Eugène Carrière hat einmal von ihm geschrieben: „Il n'a pas pu collaborer à la cathédrale absente."

Er hat nirgends mitarbeiten können, und keiner hat mit ihm gearbeitet.

In den Häusern des achtzehnten Jahrhunderts und seinen gesetzvollen Parken sah er wehmütig das letzte Gesicht der Innenwelt einer Zeit. Und geduldig erkannte er in diesem Gesicht die Züge jenes Zusammenhangs mit der Natur, der seither verloren gegangen ist. Immer unbedingter wies er auf sie hin und riet, zurückzukehren „à l'œuvre même de Dieu, œuvre immortelle et redevenue inconnue". Und es galt schon denen, die nach ihm kommen werden, wenn er vor der Landschaft sagte: „Voilà tous les styles futurs."

Seine Dinge konnten nicht warten; sie mussten getan sein. Er hat ihre Obdachlosigkeit lange vorausgesehen. Ihm blieb nur die Wahl, sie in sich zu ersticken oder ihnen den Himmel zu gewinnen, der um die Berge ist.

Und das war seine Arbeit.

In einem ungeheuren Bogen hat er seine Welt über uns hingehoben und hat sie in die Natur gestellt.



RODIN IN SEINEM GARTEN
zu Meudon.

ANMERKUNGEN.

Anmerkung zu Seite 27.

Die meisten und zuverlässigsten Angaben enthält: Judith Cladel, „Auguste Rodin, pris sur la vie“ (Paris, Éditions de la Plume, 31, rue Bonaparte; 1903) eine sorgfältige und sympathische Arbeit, der aus persönlichen Eindrücken und Gesprächen ein liebevoll geschriebenes Bildnis Rodins gelingt.

Unter späteren Veröffentlichungen ist ein Sonderheft von „L'Art et Le Beau“ (1e Année, No. 12, Décembre 1906) zu nennen, das, neben guten Abbildungen, einen gründlich unterrichteten Aufsatz von Gustave Kahn enthält.

Anmerkung zu Seite 41.

(Tour du Travail.)

Wiederholte Anfragen lassen mich vermuten, dass eine kurze Beschreibung der Tour du Travail nicht überflüssig erscheinen dürfte. Ich halte mich an das erwähnte Gipsmodell, das im Musée Rodin in Meudon zu sehen ist.

Auf einem viereckigen, ziemlich geräumigen Unterbau erhebt sich ein runder Turm. Seine offenen Arkaden lassen einen Moment an den Pisaner Campanile denken; aber die Bogen stehen hier nicht zu Stockwerken geordnet übereinander; sie winden sich als spiraliges Band nach oben, wo der Gürtel eines plastischen Gesimses sie zusammenhält. Den Abschluss des Ganzen bildet eine Gruppe von zwei geflügelten Figuren, die auf der vom Gesimse eingeschlossenen Plattform ruhen,

Der Unterbau wird einen fensterlosen viereckigen Saal enthalten, eine Art Krypta, aus deren Wänden, in Basrelief, Darstellungen unterirdischer und unterseeischer Arbeiten, Bergleute und Taucher, bei elektrischer Beleuchtung hervortreten sollen. Vor dem etwas zurückliegenden Eingang zu diesem Raume stehen zu beiden Seiten, das Untergeschoss überragend, die Statuen des Tages und der Nacht, architektonisch in die Treppenanlage eingefügt, die den Aufgang zur Terrasse des Unterbaus vermittelt. Von da aus betritt man den Turm. Er besteht aus einer massigen Säule, an welcher in sanftem Anstieg die Wendeltreppe entlangführt, die nach aussen von den Arkaden eingeschlossen ist. Durch diese fällt reichliches Licht auf die gegenüberliegenden Reliefs, die, die Oberfläche der Säule belebend, die Treppe auf ihrem ganzen Wege begleiten. Handwerk aus Handwerk entrollt sich hier, Zimmerleute, Maurer, Schmiede — Gewerbe aus Gewerbe, wie von einer einzigen riesigen Bewegung hingerissen und hinauf. Das Band, das die Spirale an ihrem Ende schliesslich von aussen zusammennimmt, trägt die Bilder des Tierkreises, die wiederholen sollen, was schon die Statuen des Tages und der Nacht am Fusse des Denkmals andeuten: dass alles das ununterbrochen am Werke ist und im Steigen auf die Genien zu, die sich aus den Himmeln segnend niederlassen, von der Fülle der wirkenden Kräfte wie von einem Anruf angezogen.

Unten am Turme sind noch zwei Steinreliefs, wie Grabtafeln eingemauert, die an Herakles und Hephaistos erinnern, die heroischen Ahnherren menschlicher Arbeit.

Die anderen dargestellten Figuren tragen die Kleidung unserer Zeit; der Stil des Bauwerks, im ganzen und im einzelnen (Arkaden, Türen usw.), schliesst sich an die Formen der französischen Renaissance an.

VERZEICHNIS EINIGER HAUPTWERKE

1864.

L'HOMME AU NEZ CASSÉ *Musée Rodin in Meudon.*

1877.

L'AGE D'AIRAIN (Gips) *Musée Rodin in Meudon.*

1878–1885.

SAINT JEAN-BAPTISTE PRÊCHANT (Bronze) *Paris, Musée du Luxembourg.*
L'AGE D'AIRAIN (Bronze) *Paris, Musée du Luxembourg.*
ÈVE. *Verschiedene Wiederholungen in Bronze und Stein. Alle in Privatbesitz.*
LA BELLONE (Porträt, Madame Rodin) *Musée Rodin in Meudon.*
LE GÉNÉRAL LYNCH (Reiterstatue) *Zerstört.*
LE GÉNIE DE LA GUERRE *Paris, Collection Pontremoli.*
BUSTE DE DALOU *Privatbesitz.*
BUSTE DE VICTOR HUGO *Paris, Hôtel de Ville.*

1886–1889.

LE BAISER (Kleine Gruppe) *Privatbesitz.*
BUSTE DE JEAN-PAUL LAURENS (Bronze) *Paris, Musée du Luxembourg.*
LA DANAIDE (Marmor) *Paris, Musée du Luxembourg.*
STATUE DE BASTIEN LEPAGE *Damvillers, Friedhof.*
ETERNELLE IDOLE *Wiederholungen in Privatbesitz.*
LA MISÈRE *Paris, Collection Vever.*
LA PENSÉE *Paris, Musée du Luxembourg.* (nicht ausgestellt.)
LE FRÈRE ET LA SŒUR (Bronze) *Musée Rodin in Meudon.*
LE BAISER (Marmor) *Paris, Musée du Luxembourg.*

1891–1896.

LA CARIATIDE *Verschiedene Wiederholungen in Privatbesitz.*

BUSTE DE PUVIS DE CHAVANNES *Paris, Musée du Luxembourg und Amiens, Museum.*
LE MONUMENT DE CLAUDE LORRAIN *Nancy, place Stanislas.*
BUSTE DE FEMME *Paris, Musée du Luxembourg.*
LES BOURGEOIS De CALAIS *Calais, Marktplatz.* (errichtet *1895*)
MÉDAILLON DE CÉSAR FRANCK *Paris, Friedhof des Montparn*
L'ETERNEL PRINTEMPS *Privatbesitz.*
L'ILLUSION, FILLE D'ICARE *Privatbesitz.*
L'ENFANT PRODIGUE *Musée Rodin in Meudon.*
BUSTE DE CASTAGNARY *Paris, Friedhof des Montmartre.*
ORPHÉE ET EURYDICE (Marmor) *Paris, Collection Yerkes.*
LA VOIX INTÉRIEURE *Stockholm, im Besitze des Königs von Schweden.*
MINERVE (Buste de Madame Russel) *Privatbesitz.*

1897.

VICTOR HUGO (Gips) *Musée Rodin in Meudon.*

1898.

BALZAC *Privatbesitz.*
MONUMENT DU PRÉSIDENT SARMIENTO *Republik Argentinien.*

Seit 1898.

LES BÉNÉDICTIONS (Gruppe, bestimmt für das Monument du Travail
PORTRAIT DE FALGUIÈRE (Bronze)
MONUMENT DE VICTOR HUGO (Marmor, für den Jardin du Luxembourg)
LA MAIN DE DIEU (Marmor)
LE PENSEUR (Grosse Bronze; Paris, Place du Panthéon und Kopenhagen, Glyptothek)

PORTKAIT DE GUSTAVE GEFFROY (Bronze)
MONUMENT ROLLINAT (Bas-Relief, Stein)
PORTRAIT DE Mme LA COMTESSE DE NOAILLES
PORTRAIT DE MADAME N. DE G.
PORTRAIT DE BERNARD SHAW.

Das als Titelbild beigegebene Rodin-Bildnis ist eine künstlerische Aufnahme von Eduard Steichen, New-York, die hier mit Genehmigung der „Photographischen Rundschau“ (Wilhelm Knapp in Halle a. S.) veröffentlicht wird.

SAMMLUNG BRANDUS

bislang erschienen folgende Meisterbücher der Kunst:

ITALIENISCHE MEISTER

CELLINI
von W. Fred

BOTTICELLI
von Emil Schaeffer

DEL SARTO
von Emil Schaeffer

DEUTSCHE MEISTER

SCHWIND
von Otto Grautoff

KLINGER
von Franz Servaes

THOMA
von Otto Jul. Bierbaum

ENGLISCHE MEISTER

HOGARTH
von Jarno Jessen

BURNE-JONES
von Malcolm Bell

BEARDSLEY
von Rudolf Klein

ITALIENISCHE KUNSTSTÄTTEN

ROM
von Albert Zacher

VENEDIG
von Albert Zacher

POMPEJI
von Eduard v. Meyer

DER TANZ ALS KUNSTWERK

DER TANZ ALS KUNSTWERK
von Oskar Bie

DAS BALLET
von Oskar Bie

DAS FEST DER ELEMENTE
von Oskar Bie

FRANZÖSISCHE MEISTER I

FRAGONARD
von W. Fred

ROPS
von Franz Blei

MONTMARTRE
von Erich Klossowski

FRANZÖSISCHE MEISTER II

MILLET
von Richard Muther

MANET
von Meier-Graefe

COURBET
von Richard Muther

JAPANISCHE MEISTER IN KUNST UND DICHTUNG

KORIN UND SEINE ZEIT
von Fr. Perzynski

JAPANISCHE DICHTUNG
von Otto Hauser

MEISTER DER SKULPTUR

RODIN
von Rainer Maria Rilke

MEUNIER
von Karl Scheffler

ALTE DEUTSCHE MEISTER

CRANACH
von Richard Muther

DÜRER
von Franz Servaes

HANNS SACHS
von Hanns Holzschuher

Jeder Band reich illustriert, in Leder eingebunden M. 4,—.

Druck von Edmund Stein in Potsdam



DIE TRÄNKE

CONSTANTIN MEUNIER

Dem Andenken meines Vaters

April 1903

DER GEIST DER NEUEN MALEREI

DIE moderne Malerei, der es nicht gelingen will, über die Intimität des Staffeleibildes hinauszukommen, deren Gaben von keiner Allgemeinheit noch gefordert werden und die darum ohne weithin sichtbaren Einfluss auf die Kulturentwicklung bleibt, ist doch der Ausgangspunkt von Kräften geworden, die auf verschiedenen Wegen aus der Ästhetik zum Leben drängen, hat, in all ihrer isolierten Intellektualität, Fähigkeiten geboren und erzogen, die sich mit vielen Fäden dem Gespinnst des Menschheitswollens anknüpfen und nützlich darin verwirken. In dieser Malerei, der man den Namen Impressionismus gegeben hat, sucht eine ideale Tendenz Aussprache, in der philosophisch determinierte und wissenschaftlich präzisierte Erkenntnislust, aus den Banden toter Konventionen befreite Sinnenfreude, die Leidenschaft zur Logik des Instinktiven und nervöse Geschmacksverfeinerung lebendig ineinander wachsen. Dem Auge ist die Aufgabe geworden, dem sich langsam, doch stetig umbildenden Lebensbewusstsein voran zu leuchten, die Schönheit aus einer feierlich celebrierenden Priesterin zur Genossin jeder Stunde zu machen. Die Fragen der

Seele, die gegenüber dem sich stetig häufenden Wissensstoff entstehen, sind seit einigen Jahrzehnten von den Malern unbewusst ins Bildhafte projiziert, in reine Anschauung umgesetzt worden. Diese Anschauung, deren erstes Prinzip die Voraussetzunglosigkeit ist, hat in mancher Beziehung die Bedeutung einer Mittlerin erlangt und ist Dolmetscher mehr empfundener als durchdachter Weltgefühle geworden. Da in dieser revolutionären Malerei ein grosses, zum Tiefsten strebendes Wollen die engen Grenzen einer partiellen Naturschilderung nicht zu überschreiten wagt und in einer intimen Zimmerkunst wertvolle Schönheiten, die zu monumentaler Ausgestaltung drängen, verschwendet, kommt es, dass jedes Bild, in seiner keimhaften Unvollständigkeit und doch reifen Unmittelbarkeit, neben seinen spezifischen Werten noch andere, nur leise angedeutete Möglichkeiten erkennen lässt und schwanger geht mit den Seelen verwandter Kunstwerke.

Die herrschende Idee der ganz Auge gewordenen Seele giebt sich lyrisch. Lyrisch ist die junge Kraft, die ihre Flügelstärke erprobt und die ganze Welt im Spiegel der eigenen Wünsche sieht, die Jugend, der jede Ahnung und Stimmung zu Reim und Strophe wird, die überall Bestätigungen ihrer sich zu reifen Klarheiten hinaufringenden Triebe zu finden weiss. Ein wesentliches Merkmal ist es aber in diesem Falle, dass nicht der einzelne Maler seiner Natur und Begabung nach Lyriker ist, sondern dass es sich um die Gefühls- und Kunstform des Zeitsinnes handelt, der selbst Greise mit gefesterem Männerernst dienen. Es ist die Lyrik einer Epoche, die von dem neugierig tastenden Verstande regiert wird, von der intensivsten ästhetischen Analyse, die jemals Historie geworden ist, einer Logik, deren

liebste Wissenschaft die Mathematik ist und einer das impressionistische Staunen suchenden Erkenntnis; die Lyrik eines atheistischen Künstlergeschlechtes, dessen Gottheit die Kausalität ist, das in allen Erscheinungen ein Spiel und eine willkürliche Objektivationfolge der treibenden Lebenskraft sieht, das die Relativität alles Seins begreifen gelernt hat und darum die Natur wie mit Vorbehalt anschaut. Und, um alles zu sagen, auch eine Lyrik, die oft ihre eigenen Entwicklungmöglichkeiten Lügen straft und deren Früchte dann faulen, noch ehe sie gereift sind. Der Maler liebt nicht mehr die Dinge, sondern nur noch die Stimmungen, die, um sich zu manifestieren, der Objekte nicht entraten können, das Licht, das erst leuchtet, wenn es auf einen Körper trifft und das alle Realitäten mit schillernden Farben verklärt. Er öffnet Auge und Seele mit unbewusster, philosophisch bestimmter Voreingenommenheit allen Impressionen, beachtet genau, wie sich die Welt im Auge automatisch spiegelt und welche Wirkung auf das Empfindungleben die willenlos empfangenen Reize auslösen. Unersättlicher Hunger nach Eindrücken, unerschöpfliche Aufnahmefähigkeit optischer Reize, der Wunsch, künstlich Naivetät in sich erzeugen, zugleich primitiv und kultiviert empfinden zu können: das charakterisiert den modernen Maler der Impressionistenschule. Es wird fast nur unmittelbar nach der Natur gemalt und die Empfindungen haben, stets der Anschauung untergeordnet, nicht Musse auszureifen. Man feilt mit treffsicherem Können Impressionen, sucht in langer Arbeit das Momentane darzustellen und giebt sich geduldig Mühe, den jähen Pinselstrich der Skizze vorzutäuschen.

Eine höhere Stufe ist es, wenn die Persönlichkeit in sich so reift, dass sie mit der Fülle der in solcher

temperamentvollen Anschauung gewonnenen Teile nach höheren architektonischen Plänen bauen lernt und die grosse Stilkunst produziert, worin viele Impressionformen, ihren Gradwerten nach geordnet, enthalten sind. Um das zu erreichen, muss der Künstler Resonanz spüren und einer lebendigen Konvention, worin sich der Geist einer ganzen Zeit getreu abspiegelt, angehören. Was die moderne Malerei aber an Traditionen gerettet hat, genügt nicht, um ihr die Richtung zu weisen, in der die Neubildung des Stilgedankens erfolgen muss. Alles ist Anfang und Instinkt; so ergiebt sich die lyrische Disposition. Diese verhält sich zur architektonischen, wie die Arbeit des Künstlers überhaupt zu der des Philosophen. In diesem überwiegt die bewusste Erkenntnis, bei mittelmässig ausgebildeter sinnlicher Empfänglichkeit, während der Künstler umgekehrt allen sinnlichen Eindrücken stark zugänglich ist und die grosse verbindende Idee mehr ahnend erlebt, als spekulativ durchdenkt. Der Philosoph sucht das Gesetz zu erkennen, woraus die verwandten Objektivationen hervorgehen; darum interessieren ihn die konkreten Teile eines abstrakten Ganzen nicht sonderlich. Die grossen Zusammenhänge, die er, fast immer etwas vorwitzig und einseitig, in ein System bringt, fühlt der Künstler nur dunkel, aus der lebendigsten Empfindung für alles Einzelne entsteht ihm das Weltgefühl, die transcendente Anschauung des Urewigen, woraus alle Lebensform, perlend und sich rastlos erneuernd, aufsteigt. Dieser Mangel an theoretischem Bewusstsein bedeutet nicht einen tieferen Grad. Denn in dem Masse, wie es dem Künstler an systematischer Klarheit gebricht, ist seiner empfänglicheren Natur die grössere Fülle der Rezeptivität, die höhere Kraft der Intuition eigen. Freilich ist seine Art auch wieder nicht

höheren Grades als die des philosophischen Denkers; die Veranlagungen sind Eigenschaften, nicht Wertnormen. Dem Künstler ermöglicht seine Disposition, sich die tanzende Lebenshoffnung, den bejahenden Glauben, die Begeisterung zu bewahren, worauf alles artistische Schaffen beruht; dem philosophischen Geiste ist diese Produktivität der mit dem Ernst spielenden, gestaltenden Phantasie versagt, weil sein schöpferisches Temperament in der Erkenntnisarbeit, die stets das Letzte vorweg nimmt, notwendig unfruchtbar werden muss. Dieses Verhältnis wiederholt sich nun innerhalb der Kunst, im schwächeren Masse zwischen dem Architektonen und dem Lyriker. Wie der Philosoph sich zu viel mit dem Gesetz beschäftigt und dabei die naive Sinnenfreude opfert, so achtet der Lyriker das Gesetz zu wenig, ja, er ahnt es nur in ganz subjektiven Reflexempfindungen. Der Architektone steht zwischen beiden, im schönen Gleichgewicht der Kräfte. Er kann, weil Anschauung und Idee sich in ihm die Wage halten, reife Kunstwerke schaffen, die ohne weiteres als selbständige Organismen, als Krystallisationen eben jener sich durchdringenden Kräfte: Anschauung und Idee, verständlich sind. Der Kunstgenuss vor Werken des Lyrikers aber wird erst vollkommen, wenn die Persönlichkeit des Künstlers mit in Betracht gezogen wird. Dieser giebt immer nur Teile, wie sie sich in seiner anarchisch bewegten, aber sich der Ordnung zusehnenden Seele wechselnd spiegeln; die Anarchie des Gefühls ist für ihn die primäre, die wesentlichste Wirklichkeit. Darum macht er den Moment, die flüchtige Stimmung zum Objekt seines Schaffens. Das einzelne Werk ist in sich nicht architektonisch fertig, weist aufs nächste und aus der Gesamtheit nur lässt sich eine Stilidee ablesen.

In diesem Sinne ist der Impressionismus eine lyrische Kunst. Aber nicht weil die einzelnen Künstler ihrer Anlage nach Lyriker sind, sondern weil das ganze Malergeschlecht, als Zuchtprodukt der Zeit, eine einzige Individualität bildet, worin der Einzelne eine Charakternuance darstellt. Diese Gesamtheitindividualität ist eigentlich der Lyriker. Die alten Weltbegriffe gelten in vielen Punkten nicht mehr, und neue sind noch nicht formuliert. Alles ist in Frage gestellt. Mit dem Erstaunen jungen Wissens schauen die Künstler ins Erdenall, sehen ins wirre Getriebe der Kausalitäten und registrieren ihre Eindrücke, die jetzt psychisch so ganz anders gefärbt sind wie die früherer Geschlechter. Die Natur ist dieselbe geblieben, aber das Bewusstsein für neue Seiten ihrer Ganzheit ist erwacht, und die Entdeckungen werden, ästhetisch verklärt, dargeboten. Die Einheit im Wollen dieser Künstlergruppe ist erstaunlich, lässt uns ein Stück Geschichte und einen, wenn auch nicht grossen, so doch geschlossenen Stil erleben. Seltsam mutet es an, ernste Künstler, die fast alle Qualitäten haben, womit sie in Zeiten, wie der Renaissance oder Gotik, Architektonen geworden wären, von diesem lyrischen Zeitzwang gefesselt zu sehen. Der Kampf und die Tragik dieser Männer besteht darin, dass sie immer jene Gefühlstiefe, die die Welt als Einheit empfindet, erstreben, aber nicht zu Resultaten kommen, weil weder Religion noch Ethik, nicht eine reife ideale Macht ihr Streben unterstützt. Hier zeigt sich der Zusammenhang alles Künstlerischen mit dem Sittlichen.

Im gewissen Sinne sind Daumier und Millet, auch Courbet, ein wenig dem grossen Ziele nahe gekommen. Sie leiteten den Kampf um die Wahrheit in der Kunst ein; doch kämpften sie mehr für die Wahrheit im Stoff



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

DER HAMMERSCHMIED

als für die Wahrhaftigkeit jedes künstlerischen Ausdrucksmittels, entdeckten den Menschen des Werktaglebens und der Arbeit, ohne doch von dem Anschauungreichtum zu wissen, dessen Schätze von Manet zuerst entsiegelt wurden. Die Idee war ihnen Hauptsache, und in logischer Folge wurden sie mehr Zeichner als Maler. Denn die Idee fordert die Form. Da sie lebendige Traditionen ihrer Zeit benutzten, wurde es ihnen leichter, ihrem Stil Grösse zu geben, als den Impressionisten, die, im Besitz der stofflichen Wahrheit, jedes Darstellungmittel umzuwerten begannen. Die Arbeit dieser Künstler vor Manet ist so wichtig wie die der Impressionisten, aber sie bricht plötzlich ab, weil ihr Bestes in einem gewissen Gegensatze zu den neueren malerischen Absichten steht. Den koloristisch strebenden Lichtmalern war das zeichnerische Element unbequem, störte ihnen die Studienabsicht mit seinen grossen Ansprüchen und zwang da zur Beschränkung, wo Schrankenlosigkeit des Probierens und Experimentierens mit den neuen Anschauungwerten nötig war.

Doch haben die Maler der Impressionistenschule in ihrer einseitigen Tendenz ausserordentliche Fortschritte gemacht. Sie teilen sich, wie nach Übereinkunft, in der umfassenden Aufgabe, arbeiten in den verschiedensten Stoffkreisen, durchstreifen bienenfleissig die weiten Anschauunggebiete und kehren doch immer zu einem Punkte zurück, die Ergebnisse zu einem Kulturschatze anhäufend. Der Natur ihrer Arbeitweise entsprechend, bevorzugen sie die Landschaft, weil diese ihrer Lyrik die dankbarsten Aufgaben bietet. Das Reaktionvermögen den optischen Erscheinungen gegenüber ist sehr verfeinert, die innere Nervosität kommt der Prägnanz der Auffassung zu gute, und die Ästhetik,

die vor allem mit dem Geschmack operiert, feiert Triumphe. Dieser Geschmack ist die Gefahr. Denn er ist nicht schöpferisch, sondern kritisch und geht — nach Hebbel — nie dem Genius voran, sondern hinkt ihm beständig nach. So kommen all die tüchtigen Könner, vortrefflichen Handwerker, lebhaften Temperamente und erstaunlich sicheren Beobachter, nicht über die Conception schöner Teile, die auf ein noch ungeborenes Ganzes weisen, hinaus.

Die Schönheit des Impressionismus ist allgegenwärtig. Nachdem wir darauf aufmerksam gemacht worden sind, wie jedes Temperament die Natur in sich wiederspiegeln kann, sehen wir im Sinne der Maler und, die Konsequenzen ziehend, in ganz persönlicher Art überall in der Welt der Erscheinungen Stimmungen von besonderem farbigen Reiz, atmosphärische Lichtbrechungen, charakteristisch sprechende Bewegungen; die ganze Natur wird uns zu einem Bilderbuch feinsinniger Impressionmotive. Wo immer wir uns befinden, haben wir jähe, kurze Eindrücke des Erhabenen und Grotesken, des Starken oder Feinen, des Freudigen oder Trauervollen. Seitdem wir die Natur nicht mehr als Ganzes fühlen, weil wir den Schöpfer daraus vertrieben haben, sondern nur noch Teile, unter der Oberhoheit der Notwendigkeit — eines ganz vagen Begriffes! — wird uns jede Anschauung zu einer Art von Symbol für jenen unplastischen Notwendigkeitgedanken. Auf einem Spaziergang entdecken wir nun Schönheiten, oder vielmehr Schönheitreize, die früher nicht ins Bewusstsein drangen und lernen alle Winkel der Natur durch ein Temperament betrachten. Leider bleibt es immer beim Winkel. Wäre solche Anschauung an sich künstlerisch, so würde auch der Laie ein Künstler sein, denn das

Vermögen, das Gesehene darzustellen, ist auf ein zum grössten Teil automatisch funktionierendes Talent zurückzuführen, das für die höhere geniale Menschlichkeit nicht entscheidend ist. Auch ist es bemerkenswert, dass die optischen Sensationen nicht sehr lebendig nachwirken; auf solchem Spaziergange spürt man das Gefühl der Erhebung und Befreiung nicht entfernt so stark, wie vor dem grossen Kunstwerke.

Ähnliches erlebt man in der modernen Poesie. Von Flaubert und Dostojewskij, Zola, Maupassant und Hauptmann haben wir gelernt, jede Alltagsäusserung der Menschen, jede psychologische Manifestation auf ihre typische Bedeutung zu prüfen. Ein Dirnenstreit, ein Bourgeoisgespräch, ein Ehezank oder eine Anarchistenthat, alles weist uns auf das Milieu hin, worin die sich äussernden Psychen gereift sind und wir erleben kleine naturalistische Dramolets mit allen Feinheiten der Milieuschilderung. Täglich fünfmal. Das ist poetischer Impressionismus. Auch hier werden kleine Lebensschnitzel vom Temperament gesammelt. Mit ganz grosser Kunst haben solche artistisch genossene poetischen Erlebnisse aber ebensowenig zu thun wie die verwandten optischen.

Die grosse Kunst hat ihren Ursprung im Geiste der Musik, dessen Natur es ist, dass er Melodieen produziert, worin viele Texte enthalten sind. Dieser Geist ist die Wurzel, woraus die Gruppen von verwandten Gefühlen herauswachsen, das Gleichnis der Lebenskraft, die viele Objektivationen, Empfindungen ähnlicher Art hervorbringt. Nur wo sich der Einzelfall, sei es dramatischer oder bildhafter Natur, vor den Welthintergründen dieses Geistes abspielt, wo der Laut der Ewigkeit als ruhender Ton den Worten der Gesangstimmen zu

Grunde liegt, giebt es Kunst und Schönheit — diese vor allem — im ewigen Sinne.

Oft gelingt es den Impressionisten, aus diesem Geiste heraus, nicht das Ganze, aber die Teile zu bilden. Die Seinelandschaft Monets, die in der Berliner Nationalgalerie hängt, giebt mehr als ein gleichgültiges Stück Natur in zufälliger Stimmung. Hier sind nur die Zeichen festgehalten, die den Charakter des sonnigen heissen Sommertages bezeichnen. Das Bild prägt sich darum ein, als ein Nenner für grosse Summen selbst erlebter ähnlicher Stimmungen. Der Künstler vermochte hier gerade noch die Nabelschnur zwischen produzierendem Subjekt und Werk zu durchschneiden und einen Organismus zu schaffen, der selbständig für sich zu leben vermag. Damit ist die Grenze der Lyrik überschritten in die Richtung des Architektonischen. Freilich hier nur mit einem Schritt. Monet sind öfter solche Werke gelungen, in denen das Wesentliche im Sinne des musikalischen Geistes gestaltet ist; meistens aber kommt er über das Zufällige und Einmalige, das immerhin hohen ästhetischen Wert haben kann, nicht hinaus. In dieser Weise bewegen sich alle Meister des Impressionismus an der Grenze der grossen Kunst; zuweilen sind sie jenseits, zuweilen diesseits, nie aber weit davon.

Der Versuch, zu Höherem emporzusteigen, ruht nie. Manets Talent hat monumentale, Degas' Begabung ganz feine und klare Stilzüge. Beider Malerei streift oft den grossen Stil und auch einem Künstler wie Liebermann gelingt es hier und da (Netzflickerinnen, Delila) seine Gestalten mit unsicheren aber unverkennbaren Stillinien zu umschreiben. Sie alle stehen hart an der Schwelle der Ewigkeitkunst und was sie hindert den nötigen



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

ANVERS

DIE KUNST

Schritt zu thun ist dasselbe, was ihr Schaffen in die lyrische Form zwingt: die Unreife der Zeit. Mit grossem Glück haben sie schon neue Wörter, die moderne Anschauungen mit vollkommener Prägnanz ausdrücken, Vokabeln und selbst Sätze der neuen Kunstsprache gebildet; selten aber kommen sie dazu, aus diesen Teilen das Gedicht zu bilden, in dem Melodie und Rhythmus ist. Als Maler, Koloristen und Zeichner haben sie den Lernstoff bezwungen, sich über die Materie erhoben und Freiheit erlangt; aber sie wissen die reichen Schätze noch nicht im höchsten Sinne zu nutzen, weil sie im Grunde Resignierte sind, die nicht recht an irgend etwas, nicht einmal an sich selbst glauben können und den glücklichsten Fleiss nicht im Dienste einer grossen Idee verwenden.

Dennoch ist ihre Arbeit, wie die ihrer Geistesgenossen, fruchtbar, trächtig von unterdrückter Empfindung und reich an neuen Kunst- und Kulturmöglichkeiten. Selbst dann noch, wenn ein Künstler wie Degas seine gebrochene Genialität in Stoffen verschwendet, die zu der vom Stofflichen befreiten Schönheit in groteskem Widerspruch stehen und es auch sollen, weil dieses Groteske dem Künstler ein sonderlich feiner Witz scheint. Ein Witz darüber, dass es, nach seiner sehr modernen Meinung, im Leben der Natur weder Hohes noch Niederes, sondern nur Verschiedenes giebt, dass Laster und Tugend nur Erscheinungformen, nicht Werte sind. Ein wenig Poetensinn an Stelle des wissenschaftlichen Geistes, etwas von dem, was Rembrandt unsterblich macht, und auch Degas hätte das hohe Ziel erreicht. Aber trotz solchen Mangels geht von all dieser Lyrik, von dieser geistvollen, tendenziös voraussetzunglosen, naiv raffinierten Kunst, von dem reichen Im-

pressionismus farbiger Wirklichkeit, flüchtigen Lichtes, lebensvoller Augenblicke, eine Kraft aus, die zu Grossem befähigt erscheint. Aus dieser Malerei ist schon das Beste der neuen angewandten Kunst, die auf dem Wege zu einer Baukunst ist, hervorgegangen, sie hat, ohne selbst ihre Reserve aufzugeben, thatkräftige Führer in den Kulturkampf gesandt, einen Rodin gebildet und Meunier erzogen.

Was ihr zur Grösse und Stilkraft fehlt ist jener Geist der Musik; das heisst zugleich: die schöpferische Sittlichkeit, die allein die empfindungreiche Skepsis besiegen und die Kunst über sich selbst mit grossem Schwung emporheben kann. Jene faustische Sittlichkeit ist gemeint, die sich nicht scheut mit dem Teufel einen Pakt zu schliessen, die Seele mit glühendem Eifer füllt, die Kind eines frommen Glaubens an irgend etwas Hohes ist und identisch mit der grossen verehrenden Liebe, in der alle bildende Kraft als harrender Keim enthalten ist. Solche Sittlichkeit allein, die es treibt, hinter jeder Kreatur den ewigen Sinn zu suchen, in der für die zufälligen Formen gesellschaftlicher Moralität nicht Platz ist, bringt das Grundelement der Kunst hervor, das unserer Zeit am meisten fehlt, weil es von der klug verneinenden Philosophie und sauber analysierenden Wissenschaft im Keime erstickt wird. Wo sich diese bejahende Sittlichkeit aber regt und in einem Jünger der modernen Malerei nach Bethätigung drängt, zeigt sich erst die Fülle von schöpferischer Kraft, die in der neuen Bilderkunst enthalten ist. Der lyrisch-ästhetisch schweifende Wille entwickelt sich in solcher Persönlichkeit zum Architektonischen und die Werke runden sich der Vollendung entgegen.

Ein Beispiel, wohin die von der Malerei Erzogenen,

die einen Funken des Prometheusgeistes im Busen tragen, gelangen, ist der belgische Bildhauer Meunier. Sein Werden und Leben zeigt einen tiefen, warmen Menschen in Übereinstimmung mit den Lehren der modernen Malerei, als ihren Schüler und auch in einem gewissen Gegensatz zu ihnen, als ein Überwinder. An dem Beispiele dieses Künstlerlebens erkennt man die Grenzen der Schule und die der Persönlichkeit, es wird klar, wieviel der Einzelne von einer Vielheit, vom unwägbaren Sinne der Zeit empfängt und auf welchem Punkte er sich von der Leitung zu befreien hat, um den eingeborenen, unveräusserlichen Trieben zu folgen. Indem man das Wesen dieses Künstlers zu erkennen sucht, lernt man eine ganze Zeit, die ihre Kinder mit mächtigen Kräften formend angreift und schliesslich von diesen Kindern zu neuen Entwickelungen unmerklich geleitet wird, besser verstehen. Und man sieht dem ernsten Schauspiel zu, wie sich die dunkle Mauer der Zukunft leise zu öffnen scheint, um dem Blick eine weite Aussicht auf nebelnde Fernen zu gestatten. Etwas wie Vertrauen regt sich, geweckt von dem Ernste der Arbeit eines nicht einmal genialen Künstlers.

MEUNIERS ENTWICKLUNG

ALS Meunier, nachdem ihm der erste Zeichenunterricht von seinem älteren Bruder, dem Kupferstecher J. B. Meunier, zuteil geworden war, als Studierender der Skulptur die Akademie in Brüssel bezog, empfing er einen starken Eindruck von den Werken der Antike. Biographen und Bewunderer des Künstlers haben diese Thatsache immer als eine Art von lustiger Jugendverirrung bezeichnet, die nicht ohne Witz sei, weil sie der späteren Entwickelung des Mannes so drastisch widerspreche. Solche Betrachtungweise bleibt aber an der Oberfläche; denn nichts ist charakteristischer als diese Knabenliebe. Jeder irgendwie besonders Begabte macht die Erfahrung, dass sich in der frühen Jünglingszeit, wo man sich des produktiven Vermögens zum erstenmal in stürmischen Wallungen bewusst wird, das Ideal bildet, das dem ganzen ferneren Leben Richtung und Ziel weisen soll. Die geistigen Kräfte thun sich im ersten Lebensrausch der drängenden Begabung zusammen und schätzen mit ahnungvoll richtigem Augenmass die Höhe ab, die von dem gereiften Können einst erreicht werden kann. Mit weiser Ökonomie sorgt die Natur vor, dass



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

PFERDE AM MEER

(Relief)

bei solcher Entscheidung der Weinstock nicht von Rosen, der Apfelbaum nicht von Pfirsichen träume. Es ist eine instinktive Selbstbesinnung, deren der Jüngling sich aber nur symbolisch, im Ideal, bewusst wird. Beim artistisch Veranlagten spricht dieses Gefühl oft so deutlich und klar, dass in den Grundzügen zuweilen das Werk schon konzipiert wird, das der reife Mann als sein Meisterwerk einst ausführt. Mancher gelangt nie zu dem Ziel der Jünglingsträume, weil das Leben seine mangelhafte Widerstandskraft auf dem Wege aufreibt; aber selten wird der Mann das Ziel noch übertreffen oder ein prinzipiell anderes wählen. In dieser ersten Synthese der bildenden Instinkte entschleiert sich die Bestimmung des Menschen und der Erzieher, der in solcher Zeit zu beobachten weiss, wird seinem Zöglinge die Irrwege und Qualen einer falschen Berufswahl ersparen können. Nach aussen hat der Vorgang freilich keinen Wert, denn nun bedarf es noch eines langen Lebens der Arbeit, Erfahrung, Erkenntnis und Übung, damit der Künstler dem schemenhaften Ideal genug thun kann. Während dieser Zeit sind Wege zu durchlaufen, die scheinbar weit vom Ziele abführen, das Schaffen des sich zur Vollkommenheit Hinaufringenden scheint oft sogar jenem Ideal Hohn zu sprechen. Der Jüngling steht auf freier Höhe und sieht zu blauen Bergesfernen hinüber, wo Dornröschens Schloss, das zu erreichen dem jähen Mute so leicht scheint, im Rätselschweigen eines tiefsinnigen Versprechens liegt. Aber dann folgt die lange beschwerliche Thalwanderung durch dichtes Dornengestrüpp, das hier zum Ausweichen, dort gar zur Umkehr zwingt, die Waffen stumpf und den Mut müde macht. Spät erst wird von den Starken, Beharrenden das Ziel erreicht. Es hat dann seinen Wert für den im Lebenskampf innerlich Verwandelten

verändert, aber doch ist es im Grunde das alte Jugendideal, das, früher nur ein Instinkt, nun in warmer, zuckender Wirklichkeit auflebt. Das Wort: „Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle“ kann so verstanden werden, dass eben der Wunsch die Thätigkeit bestimmt und sich Erfüllung erzwingt. Dabei wird nach Plänen gearbeitet, die ausserhalb der logischen Berechnung liegen und ihren Ursprung im Unbewussten haben. Die zur Realisierung nötige Erfahrung wird aber auf allen Gebieten des Lebens gesammelt.

So ist es auch Meunier ergangen. Nach Schönheit, Adel und Grösse sehnte sich das in einer harten Jugendschule still und scheu gewordene Wesen des Jünglings und in der antiken Kunst trat ihm das alles in reiner, klingender Vollkommenheit entgegen. Diese erste Regung des artistischen Gefühls ist wichtig. Nicht nur für Meuniers Beurteilung; sondern auch für die Erkenntnis, dass der Künstlerinstinkt für das Musikalisch-Ornamentale, als für die zum Schaffen wichtigste Kraft, primär auftritt und dass die lange ergänzende Erkenntnisarbeit das Sekundäre ist. In diesem Falle erklärt uns der Vorgang, was den alternden Mann, nach schwerem Ringen mit dem Erfahrungstoff, befähigte, seinen Skulpturen den grossen Stil zu geben, der sie wertvoll macht vor so vielen plastischen Werken der Gegenwart. Dass dieser Künstler darauf kam, Arbeiter darzustellen, ist nichts Besonderes; aber das Wie, die Form, die Renaissance der Antike: das ist das Erstaunliche. Der naive Archaismus des Jünglings war das Symbol für eine grosse, moderne Kunstidee.

Von der Akademie ging Meunier ins Atelier des Bildhauers Fraikin, eines akademischen Künstlers von grossem Ruf, dem Brüssel das zweifelhafte Denkmal für Hoorn und Egmont verdankt, und erkaufte sich die

Unterweisungen des Meisters durch die Arbeit eines Atelierdieners. Im Rückblick fällt für den Betrachter jetzt Arbeit und Leben des Künstlers in eines zusammen, weil er seine Fortschritte in der Kunst eigentlich immer sehr fühlbar am Leibe erlebt und bis an die Grenze des Greisenalters mit Not, Sorge und Unzulänglichkeit gekämpft hat. Man kann ihn sich nicht im heiteren Glück als den vorstellen, der er geworden ist; der stetige Kampf ums Brot, der zu zwecklosen Gelegenheitarbeiten zwang, alle Leiden aus Künstlers Erdenwallen scheinen dieser bescheidenen, im tiefsten Wesen sittlichen Natur notwendig gewesen zu sein. Nie hat er sich schlau Vorteile zu verschaffen gewusst, nie auch nur das Interesse dafür gehabt. In ihm fragte eine Stimme nach etwas Grossem, Schönem, Tragischem und doch künstlerisch Heiterem und bis zum fünfzigsten Jahr wusste er dieser Frage doch nie eine befriedigende Antwort zu geben. Aber er vertraute der Mahnerin in sich und suchte unablässig nach dem Besseren.

Fast alle Künstler erliegen einmal dem Zauber der antiken Vollkommenheit. Das ewig Schöne spricht mit mysteriösen, verheissenden Sibyllenlauten und macht trunken wie süsser Wein. Die einen geraten dann ganz in den Bann der Antike und wissen doch nur stammelnd das Unnachahmliche nachzuahmen, die andern reissen sich gewaltsam los, finden den Weg zum Leben, aber nicht den weiteren zur Schönheit zurück. Dieser Zwiespalt setzt sich schon durch Generationen fort; es wechselt der stärkere Widerstand mit grösserer Nachgiebigkeit. Meunier modellierte in dieser Zeit Statuen, wie sie von vielen talentvollen Akademikern gefertigt werden. Modellkompositionen mit drapierten Gewändern, nach dem Atelierschema, das an vielen Orten noch jetzt gilt. Je

länger er sich aber mit dieser Art von Kunst beschäftigte, desto schärfer musste er das Missverhältnis zwischen den Urbildern und seinen Produktionen empfinden und als er sah, dass dort die Grösse unantastbar bestehen blieb und hier bei aller Mühe nur süssliche Charakterlosigkeit entstand, erkannte er, dass irgendwo ein Denkfehler sein müsse. Noch wusste er nicht, was ihn das spätere Leben zweifellos gelehrt hat: dass Grösse und Schönheit der Antike nicht an einen bestimmten Stoff gebunden, sondern über alles Gegenständliche erhaben und eben darum unsterblich sind. Diese Schönheit wandelt lebendig, unsichtbar unter uns, wie sie zur Griechenzeit umging; um sich zu manifestieren, bedarf sie des Astralleibes, den nur das kräftigste Leben jeder Gegenwart darleihen kann. Gerade auf Gegenwart ist dieses Ewige so recht gestellt, weil tiefstes Erleben stärkste Lebendigkeit braucht. Solange der Akademiker aber diese Schönheit für untrennbar vom antiken Stoff hält, kann nur tote Nachahmung entstehen. Die Menschenleiber werden Puppen, die Bewegungen Pose, die Gewänder archaistisches Ornament und das ehrlichste Streben endet in Stilknechtschaft. Es sind hundertfünfzig Jahre angestrengter Arbeit nötig gewesen, um diese einfachen Wahrheiten zu erkennen.

Meunier fiel, als ihm die Unfruchtbarkeit seiner mit antiken Bildern spielenden Sehnsucht offenbar wurde, in den Fehler aller Jugend. Er hielt seine Instinkte nicht mit den Ergebnissen seiner Arbeit auseinander, verwechselte Ursache und Wirkung und stürzte die eigenen Ideale radikal um. Ernüchtert von der Skulptur, wandte er ihr den Rücken und wurde Maler. Denn nun öffnete sich ihm die Wahrheit des Lebens, die Ideale von Vollkommenheit verblassten vor dem Anblick



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

LASTTRÄGER

der Wirklichkeit und ein neues Wollen verdrängte aut viele Jahre die alten schönen Träume.

Es war eine wild gärende Zeit. Die Früchte der Revolutionen reiften in ganz Europa. Die Klassengegensätze traten in jenen chronischen Kriegszustand, der bis heute fast ungeschwächt fortbesteht; in dem Augenblick, als man glaubte, auf dem Boden der jungen Konstitution eine ruhige Entwicklung zu erleben, ging aus den Bürgerkämpfen die Arbeiterfrage hervor. Und in dem wilden Interessengewirr zeigten sich die Leidenschaften der Menge in all ihrer Mannigfaltigkeit. Der Kapitalismus ging zu den ersten Unternehmungen grossen Stils über und je leichter ihm der Erfolg wurde, desto stärker wuchs die Erbitterung der ihrer wirtschaftlichen Selbständigkeit Beraubten gegen die nicht einmal klar erkennbare Macht. Der von den Erfolgen des Jahrhunderts berauschte Freiheitsinn fand sich wieder, wie früher, unter einem Drucke, der alles Erreichte in Frage stellte. Parteien standen gegeneinander, der Kampf der Meinungen führte zu Revolten, das ganze öffentliche Leben bewegte sich in fieberhaftem Tempo und gewann Einfluss auf das Denken und Wirken des Einzelnen. Meunier sah sich diesen aufgeregten Zuständen gegenüber, als er zum erstenmal die Welt der Wirklichkeiten betrat, um Wahrheit zu suchen. Er betrachtete, materiell uninteressiert, nicht mit den Augen des Parteimannes, auch nicht objektiv abschätzend, sondern als revolutionär empfindender Künstler, dem der soziale Streit mit seinem Kunstzwiespalt untrennbar zusammenfiel. Solches Erlebnis wurde ihm in einem kleinen Grenzlande, wo streng katholischer Geist fast russisch schroff neben Atheismus steht, wo es keine einheitliche Sprache und also auch kein einheitliches Empfinden giebt, Romanen-

und Germanentum sich durchfluten und oft wie Feuer und Wasser gegeneinander zischen, wo eine stetig wachsende Industrie mit all ihren krassen Ungleichheiten und diktatorischen Härten im jähen Entstehen begriffen war und die Landwirtschaft Schritt vor Schritt zurückdrängte, wo auf tausend Kanälen zugleich die Einflüsse fremden Wesens ins Land drangen. Von Frankreich, dem alten Experimentierlande des revolutionären Geistes, kamen die politischen Ideen in wenigen Stunden über die nahe Grenze, die Verbindung zwischen Paris und Brüssel war nie unterbrochen, alle Zuckungen und Krämpfe des französischen Volkskörpers spürte man auch in Belgien und erlebte die Krisen in Furcht und Hoffnung mit. Und das alles brauchte der junge Künstler nicht denkend aufzusuchen, denn es trat ihm in lebendigen Erscheinungen entgegen, die ihm Symbole der Wahrheit, wie er sie jetzt erkannte, waren. Die Erlebnisse wurden zu Bildern und jedes Bild war eine Anklage. Der christliche Himmel erschien immer durchsichtiger, je logischer die Wissenschaft ihre analytische Arbeit betrieb, die Gedanken der Künstler hafteten schwer und traurig am Irdischen und äusserten sich artistisch in wütend aggressiven oder mild passiven Formen des Mitleidens, durch alle Arbeiten zog das Leitmotiv von der Not und Qual des sozialen Lebens und in ewiger Wechselwirkung der von innen nach aussen, von aussen nach innen projizierten Anschauung bildeten sich Kunstprinzipien, die im Boden der Tendenz wurzelten. Meunier erlebte das Gefühl des Mitleidens so stark, stand so sehr unter der Herrschaft der Idee von der Lebensnot, dass er den Gedanken fassen konnte, Mitglied des Trappistenordens zu werden. Er weilte eine Zeitlang in dem Trappistenkloster in der Land-

schaft Campine bei Antwerpen und wir verdanken diesem Aufenthalt eines seiner frühen Bilder. Wenn ihn ein starker Wirklichkeitsinn auch bald aus dieser unnatürlichen Stille wieder ins Leben trieb, so beweist der Zug doch viel für den sittlichen Ernst des Mannes, der erleben will, was er denkt, und erklärt auch die Neigung zu schwermütiger Abstraktion, die gerade in den Bildern dieser Zeit deutlich ist.

Von Paris kam eine neue Kunst. Die Romantik klang ab. In Bérangers und Mussets Lyrik ertönte es schon hin und wieder von nie gehörten Lebensdissonanzen und die romantischen Glocken des tollen Glöckners vom Notre-Dame dröhnten wie ein soziales Sturmläuten über die geistige Hauptstadt des Kontinents dahin. Auf der Grenzscheide der neuen Zeit, die er eingeleitet hatte, starb Heinrich Heine, der geniale Lehrer im Bezweifeln gültiger Werte, in seiner Pariser Matratzengruft; nach der letzten entscheidenden Schlacht des sechzigjährigen Revolutionkrieges wagte sich auch der neue Geist der Kunst auf die Gasse und verkündete schrille Wahrheiten denen, die von den Thatsachen vorwärts gedrängt, von der Trägheit in gewohnten Anschauungen zurückgehalten, gerne noch weiter den Phantasien der fernhin schweifenden Romantik gelauscht hätten. Aus dem England der Disraeli und Carlyle, in dem Dickens, Ruskin und Morris eben heranwuchsen, trug der Wind der Zeit die Ideen nach dem Kontinent. George Sand hatte sich im jähen Eifer der Sache des Volkes gewidmet, Balzac entdeckte mit hell blitzendem Auge in der Dämmeratmosphäre des Unterganges jede soziale Lüge, geisselte die Schwächen und Laster der menschlichen Bestie und erkannte höhnend die neue Tyrannis, die aus der sich bereichernden Bourgeoisie hervorging; Flaubert beschrieb mit tendenziöser

Sachlichkeit das Leben der Madame Bovary und that damit den wichtigen Schritt zur Gründung der modernen Naturalistenschule, in der die einflussreichen Talente der Goncourts und das plebejische Genie Zolas erstarken sollten. In der bildenden Kunst ging der hell leuchtende Stern des grossen romantischen Dekorateurs Delacroix, der sich am Abend seines Lebens noch zu dem sozialen Temperament eines Revolutionbildes erhob, strahlend unter, Ingres verschwand, nachdem er seiner Nation einen unverlierbaren Schatz reiner Kunst, der jetzt aber nicht gewertet werden konnte, hinterlassen hatte; Daumier wusste zuerst das bürgerliche Leben mit dem an der Grenze der Selbstverspottung stehenden Pathos des Karikaturisten zu erfassen, im Balzacschen Sinne das Allzumenschliche zu treffen und doch, im Grotesken, die Stilgrösse zu wahren. Ihm folgte das apostolisch naive Genie Millets, der die erhabene Silhouette der Arbeit entdeckte und dem neunzehnten Jahrhundert eine grosse Formtradition rettete. Er nahm das deklamierende Pathos der Romantiker ins Gebiet der sozialen Realitäten hinüber und zeigte den Weg zu einer Naturalisierung der Schönheit, deren zufällige antikisierende Form bisher für einzig möglich gehalten worden war. Und neben diesem Grossen arbeitete Courbet, der brutale Erdenmensch, der das Gebiet nach der naturalistischen Seite erweiterte, ganz Paris mit seinen ungeschminkten Wahrheiten revolutionierte und mächtig auf die junge Generation einwirkte. Sein Bild „Die Steinklopfer“ wurde in Brüssel ausgestellt und brachte den jungen Belgiern die Bestätigung all ihrer modernen Instinkte.

Von den neuen Eindrücken des Lebens und einer sich mächtig naturalisierenden Kunst zwiefach angeregt, wandte Meunier sich, unter dem unmittelbaren Einflusse



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

DER SÄMANN

seines Freundes De Groux — eines der eifrigsten Jünger der sozialen Tendenzkunst — der Malerei zu, innerhalb derer Grenzen er vollkommener und deutlicher sagen konnte, was ihn bewegte. Sein erstes Bild: „Ein Saal im Rochuskrankenhause" entstand im selben Jahre als Flauberts „Madame Bovary" erschien. Es folgten Bilder ähnlichen Inhalts und alle deuten sie dem heute Zurückblickenden weniger auf ein reines Kunstbedürfnis, als auf den leidenschaftlichen Drang, die Idee des sozialen Lebens zu erfassen. Der schnelle Übergang von den antikisierenden Skulpturen zu diesen derben Realismen ist Vielen unverständlich geblieben. Dennoch ist gerade diese Jähheit charakteristisch, das Typische bei einem Menschen wie Meunier, dem Leben und Kunst nie zweierlei sein können, für den es nicht l'art pour l'art in irgend einer Form giebt. Hatte er früher der Schönheit gedient, so war er jetzt bei den Erkenntnisfragen angelangt. Er war keiner von denen, die mit umfassender Genialität auf den Gebieten der Wahrheit und Schönheit zugleich Lernende sind, sondern einer der auf Selbsterziehung angewiesenen Naturen, die die Lehrzustände nacheinander, wie nach einem Schulplan, durchmachen. In dieser Zeit lebte er noch im Kampfe mit sich und darum auch mit der Welt. Das revolutionäre Wollen der Kunst floss für ihn mit dem des sozialen Lebens zusammen, die Schönheitbegriffe determinierten sich ihm nach der Eindrucksgewalt, die er als mitleidender Mensch erfuhr. Nichts zu sein als ein vager Tendenzkünstler hinderte ihn immerhin die lebendige Anschauung und es war ihm auch wohl nie recht bewusst, wieviel Nahrung seine Kunst aus dem sozialen Geist zog. Die Bilder dieser Periode sind gut, talentvoll und neuartig, aber nicht eines erhebt sich zu jener Höhe, wo die Kunst in ihrer Rein-

heit waltet. Als Malerei sind sie schwarz und schwer und es fehlt, was Millet und Courbet so gross macht: der Stil der Zeichnung. Überall spürt man dagegen den Geist, der in den abendlichen Zusammenkünften der jungen Leute geherrscht haben muss, wenn sie bis in die Nacht beisammen sassen und die Probleme der Zeit erörterten. In diesem Austausch der Meinungen entstanden die Bildgedanken; Erinnerungen an etwas Gesehenes wurden lebendig und verdichteten sich in der poetischen Erregung zum Symbol des Besprochenen. Da Meuniers Talent im Grunde gar nicht das eines Malers ist, wusste er seiner Empfindung nicht die Zeichen zu finden, die ein Gefühl in Farben und Formen verwandeln, ihm gelang nie in vollkommener Weise die Phantasiethat des Transponierens einer Empfindung ins künstlerisch Formale, worin die eigentliche Schöpfung des Malers besteht. Darum blieb er Naturalist im subalternen Sinne, soweit er Eigenes schuf. Die französische Malerei wurde ihm in ihren belgischen Reflexen vorbildlich, und er ist mit ihr, wie er sie in Originalen oder in der Nachahmung kennen lernte, fortgeschritten. Man sollte denken, Millet hätte ihm das Vorbild an sich werden müssen; aber offenbar war er damals noch nicht reif für die Grösse des Bauernmalers, der Weg führte ihn noch weit in die Zeit des Impressionismus hinein; der Bildhauer brauchte, wo Millet mit der monumentalen Silhouette wirken konnte, individuelleren Reichtum, einen Überschuss an malerischem Anschauungvermögen, bevor er in plastischen Werken die ganz naturalisierte Abstraktionfähigkeit des grossen Normannen gewinnen konnte.

Alle guten Bildhauer der Gegenwart lernen ihr Bestes in der Schule der Malerei: die Beobachtungfähigkeit für Bewegung und Form. Auch Meunier hat

das Entscheidende so gelernt; aber ein temperamentvoller Maler im Sinne der Manetschule ist er nie gewesen. Die Hauptsache war ihm immer, die Werke der letzten Malerjahre ausgenommen, etwas Unmalerisches Die Lehren des Impressionismus haben mehr im Stillen gewirkt, haben die Anschauung innerlich gereift und das ethisch Erfasste unmerklich mit einem warmen Leben erfüllt. Sie lehrten ihn räumlich sehen, was er poetisch fühlte und in dem Masse, wie seine Betrachtungart künstlerisch objektiver wurde, gewannen auch die Bilder an freier Haltung. Von der Zeit um 1880 an, als er, einer Anregung Camille Lemonniers folgend, die Industriebezirke besuchte und dort die grossen entscheidenden Eindrücke empfing, wird seine Malerei eine andere. An Stelle der Krankenhaus- und Totenkammerscenen, der Bauernaufstände und Arbeiterbilder tritt die eigenartig düstere und stimmungvolle Landschaft der Industriegegend. Die schwere dunkle Öltechnik weicht der Pastellmanier und eine Freude an Farbe und Tonschönheit erwacht. Was jetzt mehr als früher sichtbar wird, ist der Drang sich vom Erhabenen impressionieren zu lassen. Grosse Silhouetten reizen den Künstler zur Darstellung, hohe Gerüste, die stolzen Umrisse von Hochöfen und Schornsteinen, Gebäudekomplexe und energische Wolkenbildungen. Das architektonische Element setzt sich immer energischer durch. Die Gegensätze werden stark, sind aber feiner auf Raumwirkung berechnet, die Stimmung ist als Ganzes erfasst, der Stoff, der immer etwas zum Genrehaften gedrängt hatte, tritt zurück hinter das Spiel der Formen und Farben. Nie ist der Künstler als Maler den Impressionisten und ihrem fruchtbaren Prinzip näher gewesen, als in dieser Periode. Selbst der Mensch verschwindet jetzt aus den

Bildern, die in breiter pointillierender Pastelltechnik stark und dekorativ hingestrichen sind.

Hier stand Meunier, der inzwischen fünfzig Jahre alt geworden war, auf einer Stufe reifer Erkenntnis. Das Menschliche hatte er fühlend durchlebt, Irrtümer überwunden, Leidenschaften unterdrückt, den Weltschmerz erfahren. Und doch ist in den Bildern der ganzen Zeit stets eine gewisse kühle Haltung zu spüren, trotz der stark stofflich operierenden Tendenz; ein Zeichen, dass die Malerei ihm nicht die Möglichkeiten gewährte, restlos das ihm Notwendige zu sagen. Jetzt war Sturm und Drang vorbei und nichts blieb als das Bewusstsein, dass noch etwas zu thun sei, er fühlte unausgenutzte Kräfte in sich, denen die Bethätigung fehlte. Die Wahrheiten waren erkannt; nun regte sich wieder das Jugendgefühl für Schönheit. In der grossartigsten Welt der Arbeit begann es sich zu klären; eifrig forschte er nach dem Gegenbild der Kunst für dieses kleine Weltall leidender Kraft. Fünf Jahre noch suchte er die sich stetig vertiefenden Eindrücke mit den Mitteln seiner geschmeidiger gewordenen Malerei wiederzugeben. Es ist ihm in dieser Zeit gelungen, die Schönheit der Fabrik zu schildern und die Poesie des Landes, worin die Meisten nur Schmutz, Armut und Hässlichkeit finden. Je lebhafter der nun von der Erkenntnis determinierte Schönheitsinn der Jugend erwachte, desto monumentaler wuchs vor seinem Auge die Grossartigkeit der Arbeit empor. Im Leiden erkannte er die Kraft. Und als er auf dem Punkte stand, dass ihm die Malerei, die er als Schule benutzt hatte, nichts mehr geben konnte, kehrte er zur Skulptur zurück. Beladen mit der Erfahrung eines ernsten, wohlangewandten Lebens knüpfte der Künstler an, wo er sein Ideal einst verlassen hatte.



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

DER MÄHER

Von dem Augenblick des Ueberganges, von dem kurzen, inhaltschweren Entschluss, wissen wir nichts. Rodin, der Freund, mag eingewirkt haben. Im übrigen aber wird der Künstler sich der Grösse des Augenblickes nicht voll bewusst gewesen sein. Er war innerlich reif und bereit; da kam die That kaum überraschend. Die ganze Entwicklung bis hier war von dem Willen zur Harmonie beherrscht, ohne dass doch eine umfassende Begabung diesem Willen in der Malerei die Erfüllung gestattet hätte. Um als Maler den in sich geschlossenen Stil, der natürlich scheinende Beschränkung des Mannigfaltigen auf das Wesentliche ist, zu schaffen, bedarf es grosser organisatorischer Fähigkeiten; um die Fülle des malerisch poetischen Stoffes einheitlich zu bewältigen, muss der Künstler eine vielseitige und reiche Natur sein. Universal ist Meunier aber durchaus nicht. Seine Fähigkeiten konnten sich immer nur an der Hand der Realitäten zur Höhe hinaufschwingen, sein Talent haftet mit klammernden Organen an der Erde, und er überwindet auch jetzt, als Bildhauer, das Modell nur durch die sittliche Tiefe, womit er das Lebendige des Einzelfalles jedesmal ergründet. Eine Welt in sich zu gebären und ihr nach aussen Leben zu verleihen: das geht ganz über seine Kraft. Darum war er in der der Poesie verwandten Malerei nie mehr als ein ernster, eifriger, aber das Mittelmass nicht überragender Schüler und aus demselben Grunde wurde er in der auf die menschliche Gestalt beschränkte, auf plastische Wirklichkeiten gegründeten Skulptur ein Meister. Für deren Aufgaben war die Mischung in ihm, von anschauenden und vertiefenden Fähigkeiten, gerade recht; hier brauchte er nur zu lieben, um den Stil zu finden, die Beschränkung seiner Natur wurde ihm Vorteil.

Die erste plastische Arbeit war der „Hammermeister“; eine Gestalt, ganz naturalistisch und doch gleich im grossen Stil. Dann folgten die vielen kleinen Bronzen, die im Grunde Modelle monumentalster Plastik sind. Eine Welt der Arbeit, doch auch eine Welt des Heldentums. Wir alle sind von der Arbeit täglich umgeben; aber im Banne der sozial determinierenden Malerei sehen wir nur das Charakteristische der Einzelerscheinung, das Groteske der Gestalten. Wir schauen als Detailisten an, beschäftigen uns mit der einzelnen differenzierten Psyche und beobachten, wie sich das Besondere, Persönliche im Körperlichen ausprägt. Der Augenblick, das Charakteristische des Momentes beleuchten das Vorher und Nachher eines Lebens, wir kommen, wie die Maler, nicht vom Objekt los, obgleich wir das Typische suchen. Diese Betrachtungsweise der Maler holt aus dem Modell alles heraus, was darin ist, aber sie schafft nicht neue Werte. Es wird wohl logisch gefolgert und in vielen Fällen das Typische gefunden; doch deutet dieses dann immer auf etwas sozial Schmerzliches. Die moderne Malerei verneint, soweit sie Psychologie treibt; sie bejaht nur wo sie dekorativ wird. So herrscht ein Zwiespalt, der die Nerven mit künstlerischen Dissonanzen besonders scharf kitzelt. Wo die Maler das Modell beobachten, alle Einzelzüge genau registrieren und resigniert von Thatsachen berichten, wo sich in ihrem erzogenen Auge die Impression abspiegelt, da wird Meunier von einem grossen Gefühl beherrscht. In ihm schliesst sich der Kreis, Kunstempfindung und Menschentum durchdringen sich, Objekt und Subjekt zeugen einen Organismus. Die Liebe sieht nicht nur anders wie die Resignation, sondern auch besser; sie schaut das Tiefste, Unvergängliche, das sich aus Not

und Qual immer wieder zu neuem Leben emporringt und erkennt das Grundelement der sich stets verjüngenden Lebenskraft. Während Meunier die Arbeit schildert, weicht er nicht einer einzigen Wahrheit aus; zugleich sind seine Menschen aber Überwinder aller Determinationen. Die Not hat sie nicht mürbe gemacht, sondern stolz, die Sorge nicht schwach, sondern widerstandsfähig, die Hoffnunglosigkeit nicht verzweifelt, aber ruhig und gesammelt und jede zerstörende Leidenschaft ist in der bejahenden Freude an der Thätigkeit, im Kraftgefühl des Körpers adelig geworden. In vollkommener Naturalisierung ist hier das Prinzip der Antike erweckt, wie Winckelmann und Goethe es theoretisch interpretiert haben. Wer das Volk kennt, weiss, dass diese stilistische Erhebung auch eine Wahrheit ist, eine bessere als die der rasch fertigen Resignation. Meuniers „Lastträger“ ist so, wie wir ihn im grossen Modell kennen, nirgends anzutreffen; aber in der Erscheinung jedes Lastträgers ist etwas enthalten, dem das Bildwerk antwortet. Gewiss! neben diesen Zügen sind jedesmal noch andere zu entdecken, die ganze Fülle der einmaligen, spezifisch-persönlichen Eigentümlichkeiten; doch die sind zufälliger Natur. Das allen Gemeinsame ist die Freude am Schaffen, die Lust am Körper, das Lebensgefühl, das sich in der Bethätigung freudig entzündet, der Trotz gegen das Schicksal, der kühne Mut, der der Not ins Gesicht speit und seine Sache auf sich selbst stellt. Das sind unveräusserliche, sich stetig wiedergebärende Empfindungen bejahender Natur; die anderen, verneinenden, ändern sich mit der Individualität, mit der Zeit — sogar mit der Tageszeit — und jeder äusseren Zufälligkeit. Meunier zeigt das Bild, „wie sich die plastische Natur das Bild dachte“. Dennoch giebt er nichts Abstraktes. Neben den all-

gemeinen heroischen Zügen weiss er die besonderen zu erhalten, denn er ist nicht umsonst dreissig Jahre lang Schüler der Malerei gewesen. Sein Stil geht aus wissender Liebe hervor und aus dem Stil steigt jene Schönheit herrschend wieder auf, nach der so viele Künstler unserer Zeit auf ehrlichen Wahrheitwegen ringen, die blutsverwandt ist mit aller Schönheit der Vergangenheit.

So erfüllt der Greis seine Jünglingssehnsucht. Das Ideal ist nun ein anderes geworden, ist gereift und verwandelt in der Erkenntnisschule langer Jahre, organisch aus Anschauung und innerem Erlebnis erwachsen; aber im Grunde ist es dasselbe, das den Jüngling einst lockte. Ihm ist die Geschichte vom Knaben, der den Dattelkern pflanzte, Leben geworden und er hat ein Beispiel gegeben, welcher Menschwerdung eine von der Natur verliehene Begabung bedarf, wie alle Höhen und Tiefen des Daseins zu durchstreifen sind und dass nur ein grosses ethisches Wollen, eine bejahende Liebe die Hemmungen zu überwinden und dem Ewigen Gegenbilder grosser Art gegenüber zu stellen vermag. Dieser Greis ist jünger als die Jungen. Und er ist moderner als die Modernsten, weil in sein dem Ewigen geöffnetes Ohr ein leiser Abklang der Sphärenmusik dringt, jene Harmonie der in sich selbst schwingenden und klingenden Gesetzmässigkeit, aus deren purpurner Unergründlichkeit das Leben rastlos quellend emporsteigt, vergeht und sich erneuert, weil er mit armen Formen und Linien das Bleibende im Wechselnden, wenn auch zaghaft, so doch rein und fromm zu umschreiben weiss.



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

KOPF EINES PUDDLERS

ANTIK UND MODERN

WER es unternimmt, Meuniers Kunst nicht nur zu werten, sondern auch in ihren Bedingungen zu erkennen und von ihr einen Rückschluss auf die moderne Skulptur versucht, wird sich klar sein müssen, welcher Art die Beziehungen der Antike zur Gegenwart sind. Denn der einfache Hinweis sich selbst gegenüber, dass Meuniers Skulpturen zuweilen eine der Antike verwandte Stilgrösse zeigen, genügt nur an der Tafelrunde derer, die es selbst schon wissen. Neben dem Belgier erheben ja viele Akademiker den Anspruch, konzessionierte Jünger der „ewigen Schönheiten“ zu sein. Wir erleben eine Verwirrung der Begriffe. Der Kunstbeurteiler nennt heute einen Künstler antikisierend und will damit einen Tadel aussprechen; morgen redet er vor Arbeiten Böcklins, Puvis de Chavannes oder Meuniers von der antiken Stilkraft dieser Werke und will es als hohes Lob verstanden wissen. Er hat beide Male im Gefühl Recht; warum aber dieselbe Tradition einmal zum Tadel, ein anderes Mal zum Lob führt, das wird nie deutlich gesagt. Der Deutsche hat oft Gelegenheit gehabt, das Schlagwort von der „ewigen Schönheit“ eben jetzt aus dem

Munde des ersten Fürsten zu vernehmen und der modern Empfindende hat lebhaft dagegen opponiert; vor einem Werke wie Klingers Beethoven hat jedoch derselbe Opponent begeistert Ähnliches gesprochen, ohne sich bewusst zu sein, dass er sich über den Widerspruch mit sich selbst eine Erklärung schuldig ist. Unserer Zeit fehlt ein Mann, der der Nation die Liebe für die Griechenschönheit, die seit Winckelmann nie erloschen ist, klärte und Wahrheit von Irrtum scharfsinnig trennte. Denn es verhält sich so, dass alle Schönheitprediger, die Archaisten wie die Modernen, Recht und Unrecht zugleich haben und dieser Umstand allein giebt der akademischen Lehrmethode immer wieder die Kraft, sich allen Angriffen gegenüber zu behaupten, zum Unsegen unserer Kultur.

In der antiken Kunst ruhen wirklich ewige Werte. Wenn dem nicht so wäre, dürfte man mit Recht behaupten, dass die Generationen von Kunstgelehrten und Künstlern, von Winckelmann und Lessing bis Burckhardt, von Thorwaldsen bis Hildebrand, einem Götzen ihre kostbaren Kräfte geopfert hätten. Behauptet wird es ja oft genug. Die grossen Architekten, Bildhauer und Maler des vorigen Jahrhunderts, Schinkel, Thorwaldsen, Rauch, Canova, Carstens, Feuerbach und Marées, waren der Veranlagung, dem Temperamente und der Tiefe ihrer menschlichen Genialität nach, nicht geringere Künstler als die Besten der Gegenwart. Ihr Ideal war das Höchste; sie irrten nur in dem Punkte, dass ihr Weg, es zu erreichen, nicht über das Leben sondern über die Altertumswissenschaft ging. Und dieser Irrtum entsprang nicht persönlicher Ignoranz, sondern der Unreife des sich nur langsam erneuernden Lebensgedankens. Dieser bot ihnen nicht die Realitäten dar, weder die inneren

noch die äusseren, die die anspruchsvolle Schönheit zur Fleischwerdung braucht; je höher das Ideal stand, desto weniger war es mit lebendiger Wirklichkeit zu füllen. So blieb ihnen nur das Gebiet der archäologischen Abstraktion, eine Totenkammer der Schönheit.

Das Geschlecht unserer Zeit hat gemeint, diese reinen, gross denkenden Künstler gering achten zu müssen, weil es das Glück hat, einer Epoche anzugehören, deren Anschauungsstoff sich täglich häuft, die zum warmblütigen Realismus geradezu auffordert. Im Übereifer jungen Erkennens ist man grausam geworden und hat jenen Künstlern alle Qualitäten abgesprochen. Jetzt aber, vor den Arbeiten Meuniers singt man auch eine Variante des akademischen Liedes. In dieser Verwirrung findet sich wohl das erzogene Kunstgefühl zurecht, nicht aber das klare Bewusstsein. Da wir aber vor Meuniers Bildwerken nicht schwärmen, sondern sie und ihren Wert für die Kultur genau kennen lernen wollen, ist es nötig, — was man gemeinhin im Bewusstsein des sicheren Gefühls verschmäht — das Problem zu untersuchen. — — — — — — — — — — —

Vor dem Fenster tummelt sich eine Schar von Tauben. Einige flattern auf und lassen sich schwebend nieder, andere verfolgen sich im Paarungtrieb oder hocken auf den Gesimsen des gegenüberliegenden Hauses. Dem Beobachter fällt es auf, dass alle Bewegungen, die rein automatisch stattfinden, z. B. alle Gestalten des Fliegens, Emporsteigens und Schwebens, alle Stellungen der im lebendigen Ausgleich der Kräfte sicher beherrschten Körperlichkeit dem Auge angenehm, harmonisch und schön erscheinen; wenn aber eines der Tiere im Banne einer psychischen Regung steht, etwa aufmerksam und ängstlich gemacht durch ein Geräusch,

über das Gesims hinunteräugt, so entstehen Bewegungen, die von jenen ersten prinzipiell verschieden sind, nicht mehr harmonisch schön, sondern charakteristisch und in dieser Eigenschaft grotesk wirken. Die erste Gruppe der Bewegungen enthält Erscheinungen, die vom Anschauenden als wohlthuender Reiz empfunden werden, der nicht ins Bewusstsein dringt: die Dynamis wirkt das Ornamentale; die zweite Gruppe umschliesst Erscheinungen, die sich dem Hässlichen nähern und nicht unmittelbar, sondern auf dem Wege über das Bewusstsein erfasst werden: die Dynamis wirkt das Charakteristische. Solange sich die arbeitenden Kräfte automatisch balancieren, hat der Beobachter ein ästhetisches Vergnügen; wenn sich aber der Wille des Tieres im Gehirn konzentriert und jede Bewegung von einer einzigen psychischen Absicht geleitet erscheint, wobei partielle Lähmungen und Ausschaltungen stattfinden, verflüchtigt sich die ornamentale Schönheit: das Bild ist nicht mehr als Reiz angenehm, sondern als Erkenntnis lehrreich.

Dem menschlichen Körper gegenüber führen ähnliche Beobachtungen zu denselben Resultaten. Wenn sich der nackte Mensch im Vollbesitz seiner körperlichen Elasticität bewegt, sich seiner gesunden Leiblichkeit freut, indem er gymnastisch mit ihr spielt, wirken seine Bewegungen, deren einzelne Phasen sich dem Anschauenden linear verbinden, ornamental; sobald sein Körper aber unter der Diktatur einer seelischen Willensregung handelt, wird die fliessende und kreisende Harmonie der Kräfte unterbrochen und jede Bewegung erscheint, mit Rücksicht auf den sich manifestierenden Willen, ausdrucksvoll. Jene schönen Bewegungen sprechen musikalisch zum Betrachter, diese charakteristischen beschäftigen das logisch rechnende Bewusst-



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

AUSFAHRT DER BERGLEUTE

(Relief)

sein. Die Schönheitempfindung ist in diesen wie in allen verwandten Fällen ein Widerklang der sich im angeschauten Objekt lebendig manifestierenden Gesetzmässigkeit, ein reines Mitschwingen der Saiten des Instrumentes Körper, unter dem Anreiz einer Anschauung. Daraus ergiebt sich, dass eine Schönheitempfindung nur erwecken kann, was dem menschlichen Organismus im Sinne der architektonisch bauenden Notwendigkeit verwandt ist. Die statischen und dynamischen Erscheinungen eines Tierorganismus wirken um so ästhetischer, je mehr die Verhältnisse, im Ganzen und in den Teilen, dem menschlichen Organismus entsprechen; sie scheinen um so hässlicher, je weniger übereinstimmende Verhältnisse vorhanden sind. Dabei ist nicht eigentlich die äussere Ähnlichkeit massgebend, sondern die verborgene des architektonischen Kräfteprinzips; denn sonst müsste der Affe dem Menschen als das schönste Tier erscheinen. Dass er unangenehm komisch auf uns wirkt, liegt eben in dieser zu nahen Verwandtschaft; seine organischen Verhältnisse stehen denen des Menschen gegenüber wie der Septimenakkord dem reinen Dreiklang. In demselben Masse, wie ein Organismus uns fremdartiger, also hässlicher erscheint, wird er wertvoller für die Empfindung des Grotesken. Schönheiten an sich giebt es nicht; das Körperliche bezieht alle anschaulich vermittelten Eindrücke auf seine Schwingungsverhältnisse, was damit nicht übereinstimmt ist ihm niemals schön. Wenn das Schwein Ästhetik triebe, wäre ihm der Mensch durchaus grotesk. Hieraus ergiebt sich, dass alles auf organischer Verwandtschaft beruhende Schönheitempfinden unmittelbar, instinktiv auftritt, es ist im wesentlichen ein Nervenreiz angenehmer Art, der das Lebensgefühl, nach dem Masse seiner Stärke,

steigert und den Lebenswillen kräftiger aufwallen lässt. Es ist, seiner ganzen Entstehungweise nach, bejahender Natur. Die Wirkung des Grotesken beruht dagegen auf Dissonanzen. Diese kitzeln mit ihren Septimenfragen die Erkenntnis wach und zwingen den Verstand zu vollbringen, was das automatisch erregbare Gefühl nicht vermag. Bei dieser dissonierenden Wirkungart wird die Unmittelbarkeit des Lebenwillens gebrochen, das Empfinden nähert sich der Unlust und ist mehr verneinender Natur. Diese beiden verschiedenen Reaktionweisen gelten natürlich nicht nur vor lebenden Organismen, sondern überall, wo dieselben dort thätigen bauenden Kräfte einzeln oder vereint in der Natur wirksam oder in Kunstwerken symbolisiert sind. Baum und Blume, Welle und Wolke sind, im formalen Sinne, — abgesehen vom poetischen Gedanken — soweit „schön" als ihre Linien, Formen und Bewegungen im Organismus des Anschauenden verwandte Proportionen finden, soweit grotesk, als ihre Gestalten keinen reinen Widerklang erzeugen; Architekturen wirken um so angenehmer, je vollkommener das allgemein menschliche Körpergefühl in ihren Bildungen symbolisiert ist. Eine absolute Trennung des Ornamentalen vom Grotesken ist selbstverständlich vor der Natur nie, vor Kunstwerken nur selten möglich, weil alle Lebenskräfte ineinanderspielen und sich gegenseitig beeinflussen; das Gefühl aber unterscheidet selbst da noch, wo der nachtastende Intellekt längst versagt.

Die Griechen bildeten ornamentale Kunst grössten Stils. Sie liessen das musikalische Verhältnis der Dinge auf sich wirken, suchten und fanden jene Schönheitwerte, die das Lebensgefühl steigern, ohne das Bewusstsein sonderlich zu unterhalten. Man hat viel von der

Mässigung der griechischen Künstler gesprochen, die formale Beschränkung ihrer bildenden Kunst auf weise Absicht zurückgeführt und dem jungen Kulturvolke ein kritisches Heroentum a priori angedichtet. In Wahrheit ist diese Kunst jedoch — wie jede — ein Produkt inneren Zwanges, nicht freier Wahl. Hätten die Hellenen Welt und Leben mit dualistisch geartetem Geiste erfasst, wie der Mensch der Gegenwart es thut, wären sie weniger asiatisch konventionell veranlagt und von jeher so lebhaft über sich selbst im Zweifel gewesen, wie es Sokrates, der Vater aller Relativitäten, am Ende dieser grossen Kultur war, hätte auch in ihnen eine Anschauung die andern immer in Frage gestellt, so würde solches Wesen in ihrer Kunst Ausdruck gesucht und gefunden haben. Betrachtungweisen, die aus dem Temperament hervorgehen, lassen sich, von einem Volke noch weniger als vom Einzelnen, beschränken und „weise“ auf die Hälfte ihrer Wesenheit zurückführen. Die Einheit dieser Kultur erzählt von der Eindeutigkeit, ja Einseitigkeit des Empfindens und Wollens. Gewachsen in dem glücklichsten Klima, entwickelt unter den vorteilhaften sozialen Verhältnissen des Sklavenstaates, organisiert von Menschen, die nicht Furcht vor dunkeln, drohenden Gewalten kannten, in deren Hölle selbst nicht eben schrecklich zu hausen war und die das Wirken des Schicksals und die Tragödie des ihm hoffnunglos Unterworfenen noch ornamental, als eine Schönheit höherer Art, zu betrachten wussten, deren Sehnsucht nicht nach übersinnlichen Idealen langte, sondern auf der festgegründeten Erde blieb: so wurden Kultur und Kunst harmonisch. Der Grieche sah alles von sich aus, ganz subjektiv: das verbürgte ihm die Freiheit zur Objektivität. Von der Relativität alles Lebens wusste er nichts; für

ihn gab es nur Wirklichkeiten und er selbst war sich die erste, die centrale Wirklichkeit. In seinem gesunden, gymnastisch gestählten, von niederer Sklavenarbeit unverkümmerten Körper, in seiner von niederen Sklavenlüsten nie verwirrten Seele vibrierte ein stolzes Lebensgefühl, klangen alle harmonischen Töne der die Welt mit ewigem Walten erfüllenden Gesetze rein und glückerweckend wieder. Dadurch wurde alles zum Symbol des bejahenden Geistes, das ganze Leben schien teilzunehmen an dem schwellenden Daseinsglück des Individuums. Vom Elend wandte das in egoistischer Gesundheit sich aristokratisierende Empfinden den Blick. Harmonische, frohe Menschen machen nie Problemkunst, versuchen nie faustische Werke; sie sind Schöpfer ornamentaler Schönheiten, Hüter der reinlichen Anmut, Hervorbringer und Geniesser des edlen, empfindungreichen Wohlklanges und als Künstler vor allem Geschöpfe ihrer im physischen Organismus wurzelnden Instinkte. Das Charakteristische gelingt ihnen nicht, weil der Sinn für das Gebrochene, Dissonierende unentwickelt ist.

Eine Tanzkunst! In ihrem Ernst war Gesang, in der Feierlichkeit Rhythmus, in allen Linien Musik, in aller Bewegung der Taktschritt des seligsten Körpergefühls. Sie war bejahend, bekräftigend und zustimmend. Darum bedurfte sie nicht des Kolossalischen der ägyptischen Kunst, in derem Geiste sich animalisch brünstige Sinnenlust mit religiösen Schaudergefühlen mischte, nicht das Groteske der indischen, die versteinerte mystische Philosophie war. In ihr ist kein dumpfes Staunen, kein wilder Erkenntnisdrang, weder fromme Demut noch eine Spur von religiöser Hysterie; aber eine edle Genusssucht nach allen Lebensgütern, ein heroisches Verlangen



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

DER VERLORENE SOHN

nach höchstem Ichgefühl. In dem ganz ornamental gerichteten Kunstschaffen subtilisierten sich die Instinkte für die Wertunterschiede bewunderungwürdig; die Schönheitempfindung wurde erzogen, indem ein ganzes Volk ein Jahrtausend lang die Reinheit des Reaktionvermögens gegeneinander prüfte. Der Ernst dieser Menschen liess es nicht zu, dass sie mit ihrer glücklichen Anlage, das Gesetz in sich lebendig werden zu fühlen, spielten; sie führten das Ornamentale der Kunst immer auf das Wesentliche, auf das Bleibende im Wechselnden zurück, trachteten, als wahre Künstler, die alle ungeborene Erkenntnis als Gefühl fürs Wahre in sich trugen, das Urbild zu finden, in dem sich das Einzelne als in seiner Quelle spiegelt. So entstanden die Säulenordnungen in einem Werdeprozess, dessen Logik und nie abirrende Konsequenz nur reich beanlagten aber auch bis zum Fatalismus ruhigen Völkern möglich sind. Wäre diese Kunst mehr Produkt des Geistes als des sicheren Instinktes gewesen, so hätte sich ein halbes Hundert Generationen nicht willenlos in den Bann einer alles regelnden, nur die Entwickelung in einmal eingeschlagener Richtung zulassenden Konvention, deren Ergebnisse wir Stil nennen, begeben. Die Übereinstimmung so vieler beseelter Instrumente: das ist das Wunderbare; die Rassenreinheit ist der Stil. Wie der Tempel vollendet dastand, im Gleichmass der Kräfteverteilung, war er ein wundervolles Ebenbild der im Innern aller Griechen — im weiteren Sinne: aller Menschen — schwingenden statischen Gesetzmässigkeit.

Suchte der Baumeister die Musik der Statik, so strebte der Bildhauer nach der der Dynamik. Er bildete nicht psychische Körperzustände und die Art, wie eine Leidenschaft das Körperliche ausprägt, gab nicht die

grotesk-charakteristischen Bewegungen, die unter dem Zwange seelischer Antriebe entstehen, sondern beschränkte sich — nicht „weise", sondern in glücklicher Einseitigkeit — auf die ornamentale Schönheit des gymnastischen Aktus, auf die Darstellung des rein motorischen Elementes, in dem die Architekturgesetze des Körpers sich manifestieren. Die dramatisch bewegten Schilderungen sind unpoetisch und kalt gegeben, die Leidenschaften sind nur vortreffliche Masken, denn es kommt dem Bildhauer garnicht darauf an, poetisch zu ergreifen; er schildert immer das Dramatische der Körperlichkeit, nicht der Seele, zeigt einen toten Körper, einen im Schlaf oder in der Trunkenheit erschlafften Körper, einen kämpfenden Körper: aber immer den Körper seiner selbst wegen. Das Gedankliche wird diesem ornamentalen Prinzip untergeordnet, so dass das vielumstrittene Laokoonproblem sich von selbst erledigt. Der Grieche, der den Körper als Selbstzweck darstellte, durfte den Schlangenleib nicht um den Hals des Priesters legen; aber Rodin etwa dürfte es ruhig thun, weil er mit seiner Bildneridee von einem andern Punkte ausgeht, wie der Grieche. Dieser schilderte das vollkommene Gleichgewicht der Dynamik, nichts weiter, und er that es in so vollkommener Weise, dass auch der mythologisch konventionelle Stoff in geistiger Harmonie zu schwimmen scheint. Die Summe der Schönheitreize verklärt die dürftige, uninteressante Psyche dieser Kunst bis zu dem Grade des Weihevollen. Es giebt keine charakteristischen Sonderzüge in der hellenischen Kunst, keine sprechenden Übertreibungen, sociale Determinationen und psychische Bewegtheiten. Stets wird das Bild auf das typisch Schöne zurückgeführt. Diesem Grundsatz dient auch das Beiwerk. Nie sind Gewänder genialer zur Erhöhung des

dynamischen Ausdrucks verwandt worden. Einmal erhöhte das Gewand die Anschaulichkeit für körperliche Bewegungen und dann bereicherte es das Bild durch seine ornamental sich gebenden Funktionen. Wie ein Gewand halb dem bekleideten Körper und halb seinen eigenen, spezifischen Eigenschaften, die sich im Fallen, Flattern, Knittern und Straffen anschaulich enthüllen, gehorcht, wie er etwa hier im unmittelbaren Konflikt mit der Schwerkraft ornamentale Formen bildet und daneben auf dem Umwege über die menschliche Bewegung mit derselben Schwerkraft in anderer Weise einen Konflikt auskämpft und dabei wieder eigenartige Formbildungen produziert, wie also durch das Gewand wenige Notwendigkeiten hundertfach illustriert werden: das ist nirgend jemals so vollkommen gebildet worden, wie in der griechischen Kunst. Eine Fülle von Musik geht von einer thatlos, indifferent ruhenden bekleideten Gestalt aus, das Auge schwelgt in den vollkommensten ornamentalen Reizen, das Lebensgefühl erstarkt auf den Schwingungen der Nerven und diese unendlich angenehme Erregung giebt ein Gefühl reinen Lebensglückes. Darum ist es auch charakteristisch für die Art dieser Kunst, dass jeder Torso auf uns so angenehm wirkt, fast angenehmer, als das fertige Bildwerk. Griechische Statuen ohne Kopf und Arme geben immer einen reinen Kunstgenuss, weil zur Erklärung des Schönen die fehlenden Teile entbehrlich, und zur Erklärung der stofflichen Idee ebenso unwesentlich sind, wie diese ganze Idee.

Eine Tanzkunst! Da sie nur Rhythmus und Klang wollte, wurde sie zum Kind der Architektur. Die Statue war eine Anthropomorphosierung der im Tempelgebälk verborgenen Statik und die Architektur wurde der dithyrambisch fliessenden Dynamik der Skulptur zur har-

monischen Unterlage. Eines wies aufs andere in formaler Ergänzung und bildete zusammen einen feierlichen Klang. Über die einzelnen Versuche der Skulptur, das Grässliche darzustellen, über die Höllenhunde, Schlangen und Drachen muss man lachen; sie sind so wenig schreckhaft wie die Erynnien und Medusenhäupter. Geschaffen von göttlicher Sonntagslaune, konnten die Hellenen dem Leben den ersten, reichsten Blütenschmuck rauben, das Urbild der Schönheit in der Kunst bestimmen. Alles diente dem Zweck: Klima, Lebensform, der für Kulturbildungen so fruchtbare Zustand des Sklavenstaates, die sicher begrenzte, von Sehnsucht unzersplitterte Veranlagung, der vollkommene, in kriegerischer Gymnastik ausgebildete Körper, die nur in solchen Verhältnissen mögliche Tracht und die bewunderungwürdige Resonanzfähigkeit des bei allen im gleichen Takt schwingenden Lebensgefühls. Ihre Kunst brachte die Schönheit der Gesundheit hervor, entsiegelte das dem Organismus eingeborene Gesetz und schuf elementare Beispiele statisch-dynamischen Wohlklanges. Darum darf man das Wort „ewig“ brauchen. Nicht die griechische Kunst ist ewig, — sie langweilt in ihren Sujets mehr, als man gemeinhin gestehen mag —; aber die in dieser Kunst enthaltene Schönheit ist unsterblich. Unsterblich so lange, wie sich das Architekturgesetz des menschlichen Organismus, dessen Grundelementen dort vollkommene Gegenbilder gefunden worden sind, nicht ändert und umsomehr, je näher die nachempfindende Rasse dem Griechenvolke anthropologisch verwandt ist. Mehr als Gleichklang kann es nicht geben und der ist hier erreicht. Jede Kunst des sich am physischen Kraftgefühl entzündenden Glückes, der Jugend und Gesundheit, wird prinzipiell der hellenischen gleichen.



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

SCHNITTER

DIE KUNST

Aber die Griechen haben nur die Hälfte des Lebensstoffes verarbeitet. Niemals haben sie einer drängenden Seelenregung den künstlerischen Ausdruck gesucht, nie die Ausprägung psychischer Vorgänge im Körperlichen nachgebildet; sie haben die Grenzen der architektonischen und poetischen Künste so streng zu scheiden gewusst, wie es nur der Einseitigkeit möglich ist. Mit dem Christentum wurde die abendländische Welt dualistisch und wenn die Höhe der Griechenkunst in der Folgezeit nie wieder erreicht worden ist, so trägt vor allem die Gebietserweiterung des Darstellenswerten die Schuld. Immer ging das Bestreben der nachgriechischen Zeit dahin, die Kunstform der Lebensfreude, jene Tanzkunst, einer andern Form des Artistischen: der Erkenntnis- und Gefühlskunst stilistisch zu vereinen, das Ornamentale mit dem Charakteristischen zu einem Ganzen zu verschmelzen. Vollkommen ist der Ausgleich nie geglückt; je nach Temperament und Anlage bevorzugten die Völker entweder das Ornamental-Schöne oder das Grotesk-Charakteristische. Die Romanen haben die antike Tradition, die ihnen am meisten gemäss ist, lebendig fortgesetzt; die Germanen inklinierten mehr zum Grotesken. Das Christentum hat das Mitleid gebracht, die sich selbst überwindende Liebe zum Niederen und Hässlichen; ganz erfüllt von solchem Geiste, konnte der Künstler der Gotik nicht anders als die charakteristischen Merkmale der Demut, der Furcht, des Schreckens, des Lasters oder der Frömmigkeit für darstellenswert halten. Daneben aber war er soweit Grieche, d. h. glückheischende Ichnatur — ist jeder Mensch soweit Grieche —, dass er dem Schönheitverlangen, das wie ein heisser Strom von Kraft auch sein Lebensgefühl durchfloss, nachgab. Das subjektiv-instinktive Schmuckgefühl stand neben dem

objektiv-bewussten Erkenntnistrieb und die Vermählung beider war nun die schwere Aufgabe der Kunst.

Es entspricht nur dem ewigen Erneuerungtrieb des Lebens, dass die Kunst der Epochen, in denen der aus dem Lebensglück hervorgehende Schönheitsinn überwog, am längsten wirkend nachdauert. Glück will Ewigkeit! Das Kraftgefühl hebt in jedem Geschlechte von neuem ein Leben an und wie es sich künstlerisch bethätigt, sind ihm die Formen am meisten gemäss, die aus ähnlichen Zuständen einst hervorgegangen sind. Darum ist die ornamentale Kunst, das Gegenbild des heroischen Körperbewusstseins, recht eigentlich eine Majoritätkunst, die von allen, wenn nicht verstanden, so doch empfunden wird, weil sie sich an selbstthätige Instinkte wendet. Alle Erkenntnis ist dagegen in ihren Formen zeitlich beschränkt. Der Trieb, bewusst anzuschauen und zu verstehen, geht in der Geschichte ruckweise vor und nach einer Anstrengung des erkennenden Gefühls, des empfindenden Gemütes, die stark genug ist neue Kunstformen zu schaffen, ruht die Menschheit jedesmal in einer Schönheitdämmerung wieder aus. Die Werte der gotischen Kunst sind nicht in dem Sinne ewig, wie die der Antike, weil sie zur Hälfte nur relative Geltung, im Bezug auf den specifischen Geist jener Zeit, haben und im übrigen Das vom Grotesken gebrochen geben, was die Antike ungebrochen, in reiner Vollkommenheit darbietet. Doch ist die stetige Erneuerung, im Sinne der gotischen charakterisierenden Kunst, der Menschheit, wie sie in der Schule der Religion und Philosophie geworden ist, nicht weniger nötig. Die Schönheit bleibt im wesentlichen in den Grundzügen dieselbe, weil sie aus dem Urgefühl des physischen Organismus hervorgeht; die Erkenntnis aber wechselt

in jeder Epoche Ziel und Weg und die besondere Art des auf die Darstellung des Charakteristischen gerichteten Sinnes determiniert jedesmal auch die Gestalt jener ewigen Schönheit. So wird das Schöne vom Hässlichen in seiner Erscheinungform bestimmt; denn das charakteristisch Groteske ist, als auf der Dissonanz beruhend, im eigentlichen Sinne hässlich. Nur ist dem Menschen diese Hässlichkeit nötig, weil sie allein das Geistige auslöst, Gefühle beschäftigt und den Inhalt schaftt, ohne den es für dualistische Menschen keine befriedigende Kunst geben kann.

Der Künstler, dessen Sinn auf klare, ungeistige Schönheitreize gerichtet ist, wird Mensch oder Tier im Wohlklang der ornamentalen Bewegung zeigen; der Erkenntniskünstler wird dagegen Bewegungen bevorzugen, die unter dem Zwange eines Gefühls ausgeführt sind, in denen die Organe gefesselt erscheinen unter der Wirkung des Seelischen, der lebendige Fluss der Dynamik gebrochen ist durch einen Willensakt. Die Bildungen jener Art erscheinen dem nicht naiven Menschen unserer Zeit leicht leer, in ihrer angenehmen Neutralität; die Darstellungen dieser Art werden unerfreulich, weil ihnen die Reize fehlen, die die Erkenntnis mit ästhetischem Genuss umschmeicheln. Vollkommenheit besteht für uns nur, wenn beide Prinzipien sich ausgleichen, das Charakteristisch-Dissonierende auf der Grundlage reiner Accorde ruht. Die Arbeit des Genies besteht jetzt darin — den Griechen ersetzte die Konvention das Genie —, jene Harmonie zu finden, die in gerader Linie aus der Dissonanz herauswächst und die ornamentalen Schönheiten aus der Tonart des Grotesken zu entwickeln. Denn da das ganze Leben mit allen Widersprüchen aus einer einzigen Wurzel wächst, ist der

Gegensatz von schön und hässlich, von ornamental und grotesk nicht absolut vorhanden. Beides sind Formen einer Kraft, verschiedene Elemente eines Ursprünglichen. Das Schöne verklärt das Charakteristische und dieses vergeistigt jenes: so schliesst sich der Zirkel. Die nachgriechische Zeit hat das vollkommene Gleichmass nie in einem Stil erreicht — nur zuweilen in einzelnen Werken —, so wenig wie der Ausgleich von hellenischem und christlichem Geist, trotz der Renaissance, stattgefunden hat. Auch in der Kunst müssen wir des „dritten Reiches“ Apostatas warten.

Der Kunstgeist der Gegenwart ist gespalten. Die erlebenden Künstler gehen den schweren Weg über die „Wahrheit“. Die Akademiker lassen es sich an den gültigen Werten alter Schönheit, die sie nicht im geringsten geistig determinieren, genügen und geben so einen Nachklang anstatt des Tones. Der ist immer noch stark genug, um gehört zu werden, weil er einer Musik angehört, die nie ganz verstummen wird. Die Fortschreitenden aber, deren Art im ersten Teil dieser Betrachtungen, wo vom Geiste der Malerei die Rede war, geschildert worden ist, suchen, geführt von einem starken Erkenntnisdrang, das Charakteristische und die aus ihm organisch erwachsenden Schönheitreize. Als charakteristisch gilt ihnen, den demokratischen Geistern, vor allem jede soziale Erscheinung. Leid und Freude des Individuums wird in ihren ursächlichen Beziehungen zur Allgemeinheit betrachtet, was der Gotik der religiöse, das ist der Gegenwart der soziale Geist. Wenn Degas eine Variétésängerin schildert, so ist ihr mitleiderregendes Aussehen durchaus Produkt sozialer Zustände, ihre scharf gezeichnete Psyche vom Milieu, in dem sie sich entwickelt hat, in jedem Punkte bestimmt.



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

HAMMERMEISTER

Um diese Groteske in die Sphäre des Schönen zu rücken, taucht der Maler das Modell in eine Flut prachtvoll schillernder, in Licht und Luft schwimmender Farbe. Er ist so sehr Künstler, dass ihm dieses Schönheitprinzip sogar zur Hauptsache wird. Wenn Liebermann eine Netzflickerin in all ihrer dürftigen Hässlichkeit gibt, so umkleidet er ihre vom Winde grausam gepeitschte Gestalt mit grossen ornamentalen Linien. Dort und hier ruht das Groteske auf einer versöhnenden Harmonie. Millet umschreibt das Charakteristische mit erhabenen Silhouetten und Rembrandt gar verklärte seine psychologischen Wahrheiten sowohl mit Linien und Farben in einer Weise, die ihn zu einem der grössten Künstler aller Zeiten macht. Je vollkommener der Ausgleich ist und je mehr das Groteske sowohl wie das Ornamentale nicht am Zufälligen haften, sondern auf Urformen zurückgeführt sind, desto grösser erscheint uns das Kunstwerk.

Dieses Zurückführen auf das Urtypische, auf das psychisch Allgemeine einerseits und das ästhetisch Allgemeine andererseits, wird den modernen Künstlern am schwersten. Sie bleiben meistens in den Teilen stecken. Nämlich: weil sie Resignierte sind, denen die Kraft zum Aufschwung fehlt. Der Hoffnunglosigkeit aber gelingen die tiefen Schönheiten so wenig wie die tiefen Wahrheiten, weil beide aus dem bejahenden Lebensgefühl, das identisch ist mit der zum grossen Schöpfer aller Dinge strebenden Sittlichkeit, hervorgehen. Der moderne Künstler muss mitleidig anzuschauen verstehen, alle Qual, Not, Freude, Schwäche und Stärke des Daseins erkennen und trotzdem zur Bejahung gelangen können, wenn er grosse Kunst schaffen will. Ihm muss es im Gefühl liegen, dass die Formen des Charakte-

ristischen zeitlich beschränkt sind, bei aller Wichtigkeit die sie für uns haben, und neben der Schilderung dieser in ihren Formen vergänglichen Wahrheiten soll er auf das sich ewig erneuernde Leben, in seinem ornamentalen Ewigkeitgewande, hinweisen; aus der Begegnung von Zeit und Ewigkeit geht dann für den Anschauenden die Erschütterung und Erhebung hervor. — —

Das tut Meunier. Er gibt alle Zeichen der sozialen Erscheinungwelt, unterdrückt keine Wahrheit, aber zugleich zeigt er das ewig Menschliche im Kleide der Zeit. Damit kommt er wie von selbst zu Stilformen, denen ähnlich, die die Antike und die Gotik uns überliefert haben. Als Erlebender, sittlich Fühlender, lebendig Erkennender gelangt er dahin und deswegen überragt er hoch die Akademiker, die nicht vom Nachempfinden alter, fertiger Schönheiten in verjährter Form loskommen. Wenn von der „ewigen Schönheit" die Rede ist, sollte man darum nicht auf diese akademischen Eunuchen hinweisen, sondern auf Meunier. Jene stehen und beharren auf dem Punkte, wo Meunier stand, als er im Atelier Fraikins seine gut gemeinten Archaismen modellierte; der Belgier aber ist weiter, durch ein ganzes Leben der Wahrheit und Menschlichkeit gegangen, nach schweren Wanderjahren zum Ideal zurückgekehrt, nur indem er ehrlich zu sein versuchte. Er erst hat die Sehnsucht der Winckelmann und Goethe, wenn auch nur in einem Punkte, in Erfüllung gebracht. Der gegenstandlose Wunsch eines ganzen Jahrhunderts ist in ihm lebendig geworden, weil er naturalisiert worden ist, sich nicht mehr mit toter Abstraktion beschäftigt, sondern die ewigen Schönheiten in dem warmen Leben unserer eigenen Welt, mit morgenfrischem Wirklichkeitsinn findet.

So hat ein Künstler unserer Tage das Dornröschen

zum Leben erweckt, deren Befreiung viele Helden versucht haben. Er hat sich vom grossen Menschengefühl leiten lassen und darum ist ihm gelungen, was nicht dem Verstande der Verständigsten glücken wollte. Stärkere Temperamente, grössere Könner müssen nun mit ihrer Kunst vor ihm zurückstehen, dem alles reif aus dem liebevoll anschauenden Gefühl hervorgeht. Jene verwandeln rückwärts Gedanken in Gefühle und Urteile in Intuitionen, weil ohne die Imponderabilien der Empfindung auch sie nicht auskommen können. Die Akademiker aber scheuen die Wahrheit, wovor es doch kein Ausweichen gibt und dämmern im Spätlicht einer über Jahrtausende reichenden Tradition unselbständig dahin. Meunier aber ist zugleich Grieche, Gotiker und ein ganz moderner Mensch; er sucht seine Statuen so zu modellieren, wie die Griechen es getan hätten, wenn sie, anstatt reinlichen Heroenkultus zu treiben, mitleidigen Sinnes ihre Sklaven nachgebildet hätten.

MEUNIERS WERK.

IM höchsten Sinne genial ist Meunier nicht. Aber seiner Art wird die Begrenzung zur Stärke. In der Fülle des Möglichen erkennt er nur die nach einer bestimmten Richtung drängenden Ideen; diese freilich sehr klar und so reinen Sinnes, dass seiner Einseitigkeit vollendetere Werke gelingen als der Universalität anderer. Auch hat seine Eigenart ihn gerade das einzige Gebiet moderner Lebenserscheinung entdecken lassen, das der Skulptur monumentale Aufgaben darbietet: das der Arbeit. In ihm allein findet sich heute noch die grosse Form menschlicher Dynamis, die das Grundelement aller plastischen Kunst ist, und die Übereinstimmung von Erscheinung und Idee. Alle anderen Lebenserscheinungen sind für die Kunst problematisch und darum muss ein Stoff des Plastikers geistiger Natur mittels Archaismen gelöst werden, die neuen Wahrheiten mit mehr oder minder erstarrten Schönheitsformen zu höherem Leben verhelfen. In diesem Sinne ist die Zeit Canovas und Thorwaldsens noch längst nicht überwunden. Meunier kommt ohne Archaismus



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

PORTRAIT DES GEOGRAPHEN RECLUS

aus, weil er durch tiefstes Versenken in reale Lebensformen zu der sich organisch wiederbelebenden ewigen Schönheit gelangt. Er ist in einzelnen Werken grösser als Rodin, der ein umfassendes Genie ist und expansiver fast, als der Bildhauer, den eine widerspenstige Materie zu langsamer Arbeit verurteilt, es sein darf. In der monumentalen Gesamtwirkung müssen die Werke des Franzosen, trotzdem hier eine Bildnerkraft tätig ist, an die Meunier nicht entfernt heranreicht, oft hinter den Arbeiten des belgischen Freundes zurückstehen. Rodin hat alles: das ganz aufs Konkrete gerichtete plastische Empfinden der Antike, das präcise, schonunglose Charakterisierungvermögen der Gotik, die berauschende Formenfreude der Renaissance, die ornamentale Sonntagslaune des Barock und dann eine impressionistische Beobachtung- und Bildnerfähigkeit, die vor ihm noch Niemand hatte; nur die monumentale Wucht und Einfachheit, das Statuarische, das auf die Baukunst weist und selbst in Meuniers kleinen Bronzen enthalten ist, fehlt ihm. Um den inneren Reichtum in Form zu bringen, benutzt er die verschiedenartigsten Archaismen; wo Meunier die ganze Kraft, vermöge der glücklichen Beschränkung seiner Natur, in einem Punkte sammeln kann, gerät er, der grössere Künstler, in die Gefahr zu zersplittern. Sobald auch Meunier die Grenzen seines zum Heroischen geweiteten Stoffkreises überschreitet und sich auf Gebiete begiebt, wo der Idee eine korrespondierende Lebenserscheinung fehlt, verliert seine Kunst ihre grosse Beredsamkeit, Eindringlichkeit, und den Ewigkeitzug. Auch als Porträtist bietet der Belgier Mittelmässiges. Das scheint auf den ersten Blick erstaunlich, weil man den Künstler anfangs leicht für einen Naturalisten im Sinne Zolas zu halten geneigt ist, dem

der Realismus des Porträts besonders zusagen müsste. Er ist aber weder Naturalist, noch mit Zola zu vergleichen, der nur eine Menge von Momenten objektiver Beobachtung in Haufen zusammenkehrt. Diese Anhäufungen von Alltäglichkeiten, nach einer Tendenz konsequent geordnet, sehen dann dem Neuling nach was Rechtem aus. Der Schriftsteller bearbeitet im „Germinal" denselben Stoff wie der Bildhauer; wo er aber mit logischer Trostlosigkeit das Animalische im Menschen aufsucht und mit heimlicher Romantik sogar die Landschaft animalisiert, da erhebt Meunier denselben Stoff ins Heroische. Zola sieht nur die zu Not und Verderben treibenden Kräfte; Meunier die eine Kraft, die Not und Verderben überwindet. Er ist mit dem von unsauberen Instinkten besessenen Zola verglichen, der reine Mensch im Sinne Ruskins und Tolstois, ist da, wo jener höhnt und in jeden Winkel der Natur mit seinem perversen Temperament hineinleuchtet, von religiöser Ehrfurcht erfüllt und verehrt die Natur noch in ihren schlimmsten sozialen Vergewaltigungen. Dabei ist dieser Idealismus sehr konkreter Art und hat eine harte Wahrheitschule durchgemacht, etwa wie der Idealismus Ibsens, Shakespeares und Rembrandts; wenn seine Art sich auch zu den Qualitäten des grossen Norwegers und der noch grösseren Renaisancenaturen verhält, wie eine Fläche zum Würfel. So sehr überwiegt aber bei ihm doch das einseitige Ideelle, dass Porträts ihm nicht gut gelingen. Rodin macht hinreissende Bildnisse, Hildebrand, der realistische Formalist, gibt sein Lebendigstes als Porträtbildhauer und lässt auf diesem Gebiete den ihn sonst überragenden Meunier hinter sich. Der Florentinische Deutsche ist eine geistvolle, kalte Natur, mit präcisem formalen Schönheitssinn begab.

Dem Leben gegenüber fehlt ihm die natürliche Wärme der Empfindung, er ist nicht ein grosser Erlebender; sein Schönheittrieb wird nicht aus der Natur gespeist, sondern aus den reinsten Quellen der römischen Kunst. Ein Kulturtalent, nicht ein Naturtalent. Seine Naturen sind ideal a priori und das Leben in ihnen ist berechnet, sie sind Beispiele einer sekundären Schönheit, die sehr künstlich mit Natur gefüllt ist. Aber diese kaltblütige Art befähigt ihn, ein vollendeter Porträtist zu sein, seine Natur besteht vollkommen den individuell begrenzten Erscheinungen gegenüber, weil er leidenschaftlos beobachten und im profanen Sinne objektiv sein kann. Meunier aber ist stets er selbst, sein Urteil, seine Beobachtunggabe sind durchaus gefärbt von der artistisch-sittlichen Idee und er kann nicht vor jeder beliebigen kleinen Realität das Interesse konzentrieren, weil sein Sinn vom Einzelnen stets zum Allgemeinen hindrängt. Mit höherer Wirklichkeit vermag er nur zu füllen, was ihm im höchsten Sinne für wirklich gilt, seine Arbeiter, die ihm zum lebendig wandelnden Symbol der Überwindung und der das Schicksal besiegenden Kraft werden. Ihn stören die zufälligen charakteristischen Züge des Porträtmodells und ihm, der in einem Kopf wie „Das Leiden“ den Ausdruck zur typischen Grösse zu steigern vermochte, missglücken die besonderen Detailzüge der individuell inkarnierten Psyche. Seine Hand ist zu schwer für das Porträt. Rodin hat beides: die Wärme Meuniers und die Kälte Hildebrands. In seiner Natur zischt es stets, als wenn Feuer mit Wasser sich menget, er ist ein mephistophelischer Alleswisser, Engel und Teufel, ein elementarisches Temperament, das gut und böse zur Einheit macht, Don Juan und Faust zugleich, rein und befleckt, edel und gemein und in seinem Wesen

liegen die prometheischen Gefühle hart neben den animalischen. Das machte ihn universell. Ihm gelingen Werke, die mit Ehrfurcht erfüllen und andere, die Grauen einflössen, er schafft das hinreissende Victor Hugo-Denkmal und die rücksichtslos geniale Balzacstatue, vollbringt die ergreifende Gruppe der Bürger von Calais, Porträtbüsten tiefster Charakterisierungkunst, marmorne Idyllen voll zartester Poesie und sodomitische Kleinigkeiten von hohem artistischen Bijouwert. Alles in gleicher Vollendung mit der lebendigsten Verwendung geistvoller Archaismen und alles gleichermassen genial und als Ganzes unmonumental. Meunier aber ist vieles Menschliche fremd. In seiner Kunst kommt nie das Problem von Mann und Weib zum Vorschein. Daran ist nicht nur sein Alter schuld, denn auch ein Bild ist nicht bekannt, worin der Stoff irgendwie behandelt worden wäre. In unseren Tagen liebt man zu behaupten, die Darstellung solcher „Ideen“ gehöre nicht zu den Aufgaben des bildenden Künstlers. Rodin giebt das Gegenbeispiel, auch Degas, Renoir und Manet; ganz zu schweigen von den grossen Malern und Bildhauern der Vergangenheit. Es ist stets ein bedenkliches Zeichen, wenn man dem Künstler nur die Beschäftigung mit seiner Materie als artistischer Handwerker erlauben will, wie es eifrige Ästheten der Gegenwart, die die Grenzen der Künste genau abzirkeln möchten und dadurch nach einer anderen, der kunstgewerblichen Seite, ins Grenzenlose geraten, es tun. Der Maler ist mehr als ein geschmackvoller Verarbeiter von Farben, der Bildhauer mehr als ein Kenner der in Bronze oder Marmor zu erzielenden Möglichkeiten. Es giebt nur einen einzigen, einigen Geist, der sich vielfach offenbart. Dieser Geist ergreift mittels der individualisierten Talente jede sich



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

BERGARBEITERIN

ihm bietende Kunstsprache; aber nicht um Sprachkünste an sich zu treiben, sondern um mit den mannigfaltigsten Mitteln das Unaussprechliche so klar wie möglich auszudrücken, um das Menschentum zu steigern, nicht um es ästhetisch einzuengen. Darum ist auch Meuniers Einseitigkeit, die ihm zum Segen wird, weil sie den grossen Stil ermöglicht und die nicht weiser Beschränkung, sondern der bitteren Notwendigkeit entspringt, ein Manko. Rodin bleibt der Grössere, umsomehr, je temperamentvoller er versucht allen Instinkten, Sehnsüchten und Trieben der modernen Seele das künstlerische Gegenbild zu finden.

Allen andern modernen Bildhauern muss Meunier jedoch vorangestellt werden. Weder die feine geistige Kultur Hildebrands, noch der gross angelegte poetische Kunstkalkül Klingers reichen an die Werke seiner innigen Grösse hinan. Den französischen und belgischen Bildhauern der Gegenwart fehlt es im Vergleich zu ihm an gestaltender Persönlichkeit, so sehr ihre Kunst die moderne Skulptur auch um Nuancen und Ausdrucksmöglichkeiten bereichert. Ein unmittelbarer Zusammenhang des Belgiers mit der französischen Skulptur, wie sie von Carpeaux, Falguière, Dampt u. a. vertreten wird, ist nicht vorhanden. Was an Verwandtschaft erkennbar ist, könnte fehlen, ohne seiner Eigenart zu schaden. Viel mehr steht Rodin in Verbindung mit den engeren Berufstraditionen seines Landes. Was die französischen Plastiker auszeichnet, ist eine grosse sinnliche Formenfreude, die sich selbst genug ist, und dieses artistische Spielvermögen, der ornamentale Atelierrausch fehlen dem herberen Meunier fast ganz. Auch jene sind starke Talente: der kräftig dekorative Carpeaux, der einfache verständige Falguière, der zierlich elegante

Romantiker Dampt; dann die Belgier: Jef Lambeau, der in üppigen Formen schwelgt und van der Stappen, der ein reiches Können in vielfältigen, undisciplinierten Versuchen erschöpft. Sie alle sind als Bildhauer echte Romanen, das Dekorative ist ihnen der höchste, zuweilen der einzige Zweck; in ihren Werken ist Barocktradition, die in kühner, reicher Weise naturalisiert ist und jener südliche Drang zur Formenpräsentation, der nur eines bescheidenen Masses von Wirklichkeitsinn bedarf, um selbst höhere Ansprüche zu befriedigen; das alles geht Meunier ab und diese harte Beschränkung ermöglicht ihm, seine Eigenart fest zu umgrenzen. Die jüngere belgische Bildhauerschule versuchte Meuniers mehr germanische Strenge — er ist Wallone! — der romanischen Art zu vereinen und einem Künstler wie Dubois ist in diesem Bestreben manches schöne Werk gelungen. Aber sie bleiben unter dem Niveau des Vorbildes. Nur Minne ist vielleicht daneben zu nennen. Dieses schmächtige, eigensinnige Talent wirkt, gegen das Meuniers gesehen, fast krank. Man hat vor seinen Skulpturen den Eindruck, als hätte ein Phthisiker sie hervorgebracht; doch geht ein jungfräulich kühler Ernst, eine still gefasste Grösse, ein streng verschlossener, träumerischer Frohsinn von ihnen aus, Eigenschaften, die gegen die grandiose Eintönigkeit des Meunierschen Werkes als Ganzes poetisch und im Kontrast seltsam angenehm anmuten. Minnes Geist ist okkultistisch gefärbt, bejaht nicht kräftig, sondern stellt das Leben mit zaghaftem Lächeln, das um Entschuldigung zu bitten scheint, in Frage; er gleicht ein wenig der femininen Art seines Landsmannes Maeterlinck, ist aber, im Gegensatz zu diesem genialsten Dilettanten der Gegenwart, durchaus Künstler. Da ihm jede Lebensäusserung gebrochen erscheint, selbst

seine Jugend, nur wie vorsichtig tastend, der Lebensfreude vertrauen und jede Statue in einer zarten Atmosphäre mystischer Fragen zu leben scheint, da er auch nie die Tätigkeit, sondern nur die nachdenksame, in sich versunkene Ruhe darstellt, entfernt sich sein Stil, dem die Lust an gesunder Dynamis fehlt, vom Antiken und nähert sich von selbst der Gotik, wo diese sich am meisten in ekstatischer Formaskese gefällt. Beide, Meunier und Minne, muten wie Künstler zur Zeit der erwachenden Renaissance an, als das Empfinden und also auch der Stil zwischen gotischer Herbheit und antiker Formenlust schwankte. Minne steht in dem Vergleich dem grossen Florentiner Donatello nahe, aber ohne dessen Manneskraft zu haben, während Meunier mehr der späteren Geistesrichtung verwandt ist, die den Colleoni in naturalistischer Mächtigkeit hervorbringen konnte. Dass unsere Zeit zwei solche Bildner besitzt und daneben den grösseren dritten: Rodin, ist das Zeichen einer Kraft, die zur Hoffnung berechtigt.

Am bequemsten ist Meunier stets mit Millet verglichen worden. Es decken sich auch beider Menschlichkeiten und die Art ihres Künslertums auffallend; das Unterscheidende ist im wesentlichen durch die verschiedene Materie, in der sie arbeiten, bedingt. Die Stilisierung bei Millet ist rein zeichnerisch und beruht auf Silhouettenwirkungen, die ornamentale Wucht liegt in der äussersten Vereinfachung grosser Bewegungen, die zuweilen brutal wären, wenn sie vom Landschaftlichen nicht aufgesogen und verklärt würden. Die Landschaft bleibt ein sehr wesentlicher Bestandteil des Bildes. Der Maler kann nicht mit den Stilmitteln des Bildhauers den Eindruck seiner Gestalten steigern, sondern nur mit Mitteln der Malerei. Was bei Millet Ton, Raumgefühl

und Proportion ist, musste in Meuniers Statuen, die nackt im Nichts stehen, in Form umgesetzt werden. Darum ist hier fliessende plastische Form, was dort monumentale Eckigkeit bleibt. Die Richtung des Gefühls ist bei beiden Künstlern aber selten verwandt und dem flüchtigen Betrachter mag der Belgier als Schüler des grossen Normannen erscheinen. Dennoch war die Schule des Impressionismus nötig, um dem Bildhauer zu ermöglichen, aus den Gattungwesen des grossen Malers Individuen zu machen, ohne der Grösse des Stils Abbruch zu tun.

Der Technik Meuniers fehlt alle Glätte. Ein Grieche hätte sich über die Tiefen und Schwärzen dieses Fleisches entsetzt; und doch wird die Technik von der stilistischen Haltung bedingt. Technik ist nie etwas Willkürliches, sondern ein Teil des Geistes, der sie regiert und es gehört zu den lehrreichsten Aufgaben der Kunstbetrachtung, die Wechselbeziehungen zwischen Idee und Darstellungmanier aufzusuchen. Der Grieche, der vollendete musikalische Harmonie bildete, arbeitete mit den feinsten Unterschieden in Höhe und Tiefe; Meunier aber wird schon durch den Stoff, durch die Notwendigkeit, straffe Halssehnen, arbeitende Rücken, sich in starker Thätigkeit dehnende Muskeln zu bilden, das Charakteristische zu verstärken, den Kampf der schönen mit der grotesken Bewegung auch im Einzelnen zu schildern, zu Übertreibungen gezwungen. Auch arbeitet er fast nur in Bronze, die neben der kräftigen Silhouettenwirkung eine stark vereinfachte Innenzeichnung fordert. Der moderne Plastiker ist nicht Bildhauer im Sinne der Alten, die ihre Statuen frei aus dem Block herausmeisselten, sondern viel mehr Modelleur. Jene Arbeitweise bedingt die grosse ruhige Haltung, den alles beherrschenden Stilgedanken, während diese zu einer grösseren Freiheit



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

BERGARBEITERIN

und malerischen Bewegtheit geradezu auffordert. In demselben Masse, wie von dieser Freiheit Gebrauch gemacht wird, muss sich auch die Handschrift des Temperamentes äussern. Der moderne, vom Geiste der Malerei, nicht der Architektur erzogene Bildhauer ist für die Technik des Modellierens prädestiniert. Unter der Hand geschickter Franzosen blüht das Material, entfaltet alle seine spezifischen Reize und verstärkt mit seinem Eigenleben die Lebendigkeit des Kunstgedankens. Künstler wie Carriès, Rodin und mehr kunstgewerbliche Talente wie Charpentier, Déjean, Roty, haben feinsten Materialsinn und zartestes Handwerksingenium. Wenn nun Meunier, seiner Natur und der Art seiner Kunst nach, auch mehr der strengen Form zuneigt, so ist er doch genug Romane, um durch eine geschmeidige Sinnlichkeit der technischen Behandlung den Stilgedanken elastisch zu machen. Auch hat der Bildhauer von der Malerei viel gelernt; ohne seine reichen Erfahrungen als Maler hätte er nicht die Weisheit im Ausgleich von Konzeption und Ausführung. In seinen Reliefs malt er mit Licht und Schatten, mit den einfachsten Mitteln gelingen ihm gewitterschwere Himmel, schwüle Sommerlüfte, Stimmungen, woran die Alten nicht einmal denken konnten.

Auch die künstlerische Lösung der Bekleidungfrage ist Meunier gelungen. Er hat im ersten Versuch vollbracht, was unseren Denkmalsbildhauern stets unmöglich bleibt: die Darstellung des modernen Gewandes. Freilich hat er es nur mit dem Arbeitgewand zu thun, das sich wesentlich von der Strassenkleidung unterscheidet. Jedes spezifische Arbeitkleid hat etwas Unzeitliches, es scheint im wesentlichen den Veränderungen der Trachten nicht unterworfen, weil es durchaus Produkt der Zweckmässig-

keit ist. Eine Kornsieberin kann im alten Judäa nicht viel anders ausgesehen haben wie auf einem Bild von Courbet und einen nur mit Hemd, Hose und Pantoffeln bekleideten Steinträger kann man sich ohne Zwang in die Zeit der Gotik versetzt denken. Die Einschränkung auf das Nöthigste und Unentbehrliche, der Umstand, dass kein arbeitender Muskel gehemmt werden darf, lassen der Kunst eine Menge schöner Möglichkeiten; die Strassenkleidung aber, mit ihrer Tendenz den Organismus zu verhüllen und mit dekorativen Reizen zu umlügen widerspricht jedem Kunstprinzip. In Meuniers Skulpturen verstärkt und erklärt das Kleid das Wollen der arbeitenden Dynamis, wie in der Antike das ideal schöne Gewand die gymnastische Bewegung verklärt. Zum ornamentalen Selbstzweck freilich kann der moderne Künstler das Gewand nur hier und da einmal erheben (man sehe das Schutztuch auf dem Kopfe „Anvers"); aber es ist schon hoher Geschmack und feinster Sinn für das Notwendige erforderlich, um Beinkleider so zu bilden, dass sie künstlerisch an der Gesamtwirkung teilnehmen. Dafür bedarf es des Sinnes für das Ganze der Erscheinungen und der Fähigkeit, jeden Teil auf das synthetisch Empfundene lebendig zu beziehen.

Hier ist auch von dem Problem der farbigen Plastik zu sprechen. Es sind darüber viele Bücher geschrieben worden; aber nicht ein Werk moderner Skulptur ist noch entstanden, das die Theorie praktisch hätte erläutern können. Klingers Beethoven leidet am meisten gerade an seiner künstlichen dekorativen Farbigkeit und selbst die vortreffliche Salome dieses Künstlers hat mit ihrer sehr klug angewandten Polychromie nicht prinzipiell überzeugt. Vielleicht lassen sich rein dekorative Arbeiten mit Glück farbig behandeln; von einem Gesetz kann

aber nicht die Rede sein. Was man von der Farbigkeit der griechischen Skulptur erzählt, ist wohl ein Archäologentraum oder eine allzu temperamtvolle Selbsttäuschung unserer ganz malerisch empfindenden Künstler. Denn die Farbe widerspricht in der Plastik dem ornamentalen Stilprinzip, sie trennt die Teile wieder, nachdem der Künstler alles aufgewandt hat, um die formale Einheit mit Linien und Bewegungen herzustellen. Die Farbe macht das plastische Werk in einer unangenehmen Weise naturalistisch und im gemeinen Sinne wirklich, während das Streben doch gerade darauf zielt, das Bildwerk der Höhe architektonischer Wirkung, dem reinen Spiel von Licht und Schatten, von Form und Gegenform, zu nähern. Der Verzicht auf Farbe ist in der Skulptur dasselbe, wie in der Malerei die poetische Übersteigerung des Kolorits. Ein Künstler wie Rodin, der ein Kind der impressionistischen Farbenfreude ist, hat nie an eine Polychromie seiner Arbeiten gedacht und ebensowenig der Maler-Bildhauer Meunier. Würde dieser seine Skulpturen anmalen, so könnten alle seine Qualitäten nicht verhindern, dass die grosse Stilkunst zum Genre würde.

Meuniers Werk besteht ursprünglich in einer Reihe kleiner Bronzen; doch sind diese Salonstatuetten Urbilder grosser monumentaler Standbilder. Sie alle lassen sich ins übermenschliche Mass vergrössern und zeigen dann erst ganz die ihnen innewohnende Mächtigkeit. Eine der Verkehrtseiten unserer Zeit offenbart sich darin, dass man diese Bilder grossen Menschentums aus Fabrik und Bergwerk in den Prunkräumen reicher Kunstsnobs findet, dass eine Gemeinde den Künstler des Mitleidens preist, die nicht das geringste mit seinem Geiste gemein haben kann. Derselbe Kreis ist es, der Zolas „Germinal“ mit

perversem Gruseln genossen, den „Webern“ in sensationlüsterner Stimmung Beifall geklatscht und den jungen Gorki mit dem Lorbeer gekrönt hat. Sobald Meunier seine Bronzen aber vergrössert, erschrickt der Übermut der blasierten Intellektuellen doch. Vor der stilistischen Wucht erschrickt man. Der Realismus lässt sich bewältigen, doch das Heroische ist unbequem. Hier aber liegt die eigentliche Grösse des Alten, die berechtigt und fordert, dass man ihn vor andern preist. Darüber dass der „Mut“ des Künstlers, Arbeiter darzustellen, gelobt wird, nachdem es vorher der Bauer und noch früher der Bürger war, muss man lachen. Nur das Wie entscheidet. Die Wahrheit hat in der Kunst nur Wert, wenn sie sich ihres grossen sittlichen Ursprunges bewusst ist. Wer sich über den Gegenstand aufregt und jubelt, dass ein Künstler das Gemeine darzustellen wagt, soll vor Schülerbänken predigen. Wäre Meunier in seiner malerischen Tendenzkunst stecken geblieben, — es war zur Zeit eine schwere, dunkle Tendenzkunst — so wäre ihm mit ein paar Sätzen in der Kunstgeschichte genug gethan. Über sich selbst aber hat er sich erhoben und uns die Wahrheit vor dem Hintergrund des Ewigen gezeigt, das Musikalische der im subalternen Naturalismus oder in toten Begriffen sich erschöpfenden Skulptur zurückgewonnen und in der schwersten Not des Lebens die Bejahung gefunden. Das verleiht ihm den Titel eines Meisters.

Im „Lastträger“ ist das Sieghafte, das unerschüttert das Schicksal aushält, in grosser Weise naturalisiert; bis zum Animalismus Natur geworden ist auch die instinktive, masslose Arbeitswut, das unbewusste Pflichtgefühl, der grosse soziale Utilitätsgedanke in seiner niedrigsten Form, im „Puddler“; der „Hammermeister“



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

KAUERNDER BERGMANN

ist ein Bild gefasster, in sich ruhender Kraft; die riesenhafte Skulptur „An der Tränke“ erschüttert in ihrer heldischen Innigkeit der Labung suchenden Arbeit. Die Gestalten sind mehr als Typen, sind elementarische Wesen, in deren Art sich die ganze Gattung spiegelt; und doch ist jedesmal das Momentane genau beobachtet, das Charakteristische mit springender Lebendigkeit zum Ausdruck gebracht. Und alles scheint nur der Kunst wegen angeordnet. Die Gestalten sind wie von einer „unsichtbaren Spirallinie“, die unüberschreitbare Grenzen zieht, umgeben, sind vollkommen in einen imaginären Raum komponiert und bewahren in aller inneren Bewegtheit vollkommene plastische Ruhe. Das Gleichgewicht der Kunst ist das des Gedankens — und umgekehrt. Die Hauptfigur im Relief „Ausfahrt der Bergleute“ ist die vollkommene Schilderung des dem Licht dumpf und geblendet zustrebenden Willens zum Leben; aber sie ist daneben fast wie ein Porträt. „Der Pflüger“, „Der Sämann“, „Der Mäher“, „Der Verwundete“: sie alle sind, was sie sind überhaupt, nicht zufällige, gut wiedergegebene Exemplare aus der unendlichen Fülle der sozialen Erscheinungen. Einen Arbeiterkopf nennt Meunier „Das Leiden“ und es ist in diesen Zügen ein umfassendes Symbol des Menschenleides gegeben, es ist ein Christus ohne Dornenkrone und Gloriole; doch auch zugleich ein wahrer Arbeiterkopf. Der Ausgangspunkt vom Objekt ist der innig an der Erde haftenden Phantasie Meuniers nötig; wo sie vom abstrakten Gedanken ausgeht, verflüchtigt sich die Bildnerkraft. „Ecce Homo“ ist beispielsweise ein schwaches Werk, das von dem Besten des Künstlers nichts verrät.

Als Abschluss seines Lebenswerkes plant Meunier

ein Monument der Arbeit. Frau A. de Saint-Hubert*) schildert es aus teilweiser eigener Anschauung wie folgt: „Ein quadratischer Block von zwölf oder fünfzehn Meter Seitenlänge und etwa neun Meter Höhe. An den vier Seiten je ein überlebensgrosses Hochrelief: die Ernte, die Industrie, den Hafen, das Bergwerk darstellend. An den vier Kanten vier Arbeiterstandbilder, — vorne, auf dem Absatz, der die Basis des Ganzen bildet, eine Gruppe: „Maternité“, eine Frau, die zwei Kinder in ihrem Schosse birgt. Sodann, als Abschluss nach oben, in grossen Proportionen, das Ganze überragend, die symbolische Figur des „Sämannes“, der den befruchtenden Samen ausstreut.“ Die belgische Regierung, der der Platz an der Strasse von Tervueren, wo das Denkmal, als dem Volke gewidmet, projektiert war, unbequem sein mag, will nun einen Museumsaal bauen, in dem das Denkmal untergebracht werden soll. Bekannt sind bereits die Reliefs. Wie diese werden die einzelnen Figuren wahrscheinlich schöne Werke sein. Ob das Ganze aber den hochgespannten Erwartungen entsprechen wird, ist zweifelhaft. Meunier hat in der Einzelfigur Grosses erreicht, auch in Gruppen, wie im „Verlorenen Sohn“; dass er aber die Kraft hat, eine Vielheit architektonisch zusammenzubauen und eines durchs andere rechnend zu steigern, ist unwahrscheinlich. Denn er ist aus der Malerei hervorgegangen und mit ihm hat die moderne Skulptur diesen Entwickelungweg gemacht. Früher, in der Renaissance, ging die Malerei umgekehrt aus der Plastik und diese aus der Baukunst hervor. Allen modernen Künstlern, und höchst wahrscheinlich auch Meunier, fehlt die Dispositionkraft, mit Massen zu

---

*) „Jahrbuch der bildenden Kunst“ 1902.

rechnen, sich in grossen Raumempfindungen zu bewegen und jeder Einzelheit im Hinblick aufs Ganze, Verhältnis und Mass, Platz und Bedeutung anzuweisen. Diese Fähigkeit kann sich der Einzelne nicht durch Fleiss und Begabung erwerben; es bedarf dazu einer umfassenden Konvention, die sich in der eklektischen Arbeit langer Geschlechter ausbildet. Diese aber fehlt uns ganz. Die Stärke der Antike war die grosse lebendige Konvention; die Stärke der Gegenwart ist der Individualismus, der stets zuerst fragt, ob eine Sache auch originell ist, der nichts von Vorgängern und Traditionen wissen will und schliesslich doch nicht allein zurechtfinden kann. Archaismen ersetzen darum die lebendige Übereinkunft. Und weil Meunier sich mit seinem gross geplanten Denkmal nicht auf eine Baukunst stützen kann, wird seine Kraft hier versagen, wie die stärkere Rodins versagt hat. Denn auf diesem Punkte unterliegt der Wille der Unvollkommenheit der Epoche. Statuen für die Baukunst der Zukunft hat Meunier uns gegeben; diese Baukunst selbst wird von Anderen geschaffen werden.

Darüber brauchen wir nicht zu trauern. Der Künstler hat uns soviel geschenkt, dass es eines Mehr kaum bedarf. Durch ihn ist unserer Kunst wieder die bedeutsame Lehre geworden, dass alle Kraft aus einer Wurzel wächst, dass man nicht die Kunst vom Leben, das Talent von der schaffenden Sittlichkeit willkürlich trennen kann. Wir sehen wieder, dass die grossen Verehrenden, die begeistert Wollenden unsere besten Künstler sind, die, deren Wort immer wieder zur Wahrheit des Tages wird, weil es Ewigkeit in sich trägt. Hier ist ein Mann, der nicht umfassend genial ist, ein ruhiger Bürger, ohne blendende Eigenschaften; aber eine Sehnsucht nach Wahrheit und Güte brennt in seiner

Seele. Dieser Drang führte ihn durch eine lange trübe Arbeitzeit, veredelte unablässig Wollen und Können und reifte, in einem Alter, wo die Schatten des Todes sich schon um den Schaffenden sammeln, grosse Kunstwerke. Es giebt strahlendere Entwickelungwege, glänzendere Begabungen, reichere Menschlichkeiten; aber kaum ein Leben giebt es, das so geeignet ist vorbildlich zu sein. Möchten wir von diesem herrlichen Alten lernen, dem Besten in uns treu zu sein, alles Hemmende mit stetiger Kraft zu überwinden, das Grosse und Ewige auch in Schmutz und Qual des Daseins zu suchen, alles Lebendige als etwas Göttliches zu verehren und fromme Kämpfer einer grossen Idee zu werden. Lernen: zu arbeiten und zu lieben!

MEUNIERS WERK II

(Nachwort zur zweiten Auflage)

„Erst leg ich meine Fyer,
Dann recensir ich sie."
Matthias Claudius.

März 1908.

IN eine wunderliche Lage hat mich die Absicht der Verleger gebracht, von diesem Buch eine neue Auflage erscheinen zu lassen. Denn in den fünf Jahren, die verflossen sind, seit ich diese Kapitel schrieb, hat sich mein Verhältnis zur Kunst Meuniers in mancher Beziehung geändert, und es entstand darum die Frage, ob von dieser Wandlung Rechenschaft zu geben sei, und wie es geschehen könne. Der Essai, wie er im ersten Viertel des Jahres 1903 entstanden ist, muss als das getreue Abbild einer determinierten Denkungsart und darum als ein Ganzes genommen werden, worin Eines das Andere so bedingt, dass prinzipielle Änderungen einer Zerstörung gleich kämen. Zu solcher Vernichtung konnte ich mich aber nicht entschliessen, weil jeder Mensch, der seine Entwicklung als ein Schicksal nimmt, nicht nur das geschichtliche Werden eines Ganzen, sondern auch die im Verhältnis zum Allgemeinen winzig kleine Individualhistorie zu ehren und das einmal in treuer Absicht Geschaffene zu respektieren hat. Auf der andern Seite widerstrebte es mir, das Buch in der alten Form wieder in die

Welt hinausgehen zu lassen. Dadurch wären heute von mir nicht mehr gebilligte Meinungen aufs neue bestätigt und verbreitet worden. Nun ist zwar nicht zu fürchten, dass zu grosse Liebe für einen Künstler und die daraus entspringende Überschätzung sehr von Übel sein können; auch bin ich weit entfernt, zu glauben, dass diese kleine Arbeit über Meunier, die unter hunderten von Werken ähnlicher Art im Strom des Jahrzehnts dahintreibt, wie ein Baumstamm im Floss, besonderen Eindruck im Guten oder Bösen zu machen imstande sei. Aber es ziemt sich für den Schriftsteller, auch wo es sich um Unbeträchtliches handelt, zu verfahren, als hinge von seiner Haltung eine wichtige Entscheidung ab.

So bleibt also nur das Mittel, das nun gewählt worden ist. Es hat den Vorteil, zu bewirken, dass sich der Leser gezwungen sieht, selbst eine Entscheidung zu treffen. Ihn dahin zu bringen, ist zwar die Absicht jedes Buches; meistens aber entzieht sich der Leser zu eigenem Schaden dem selbständigen Urteil, indem er mit vagem Instinkt das Gelesene ablehnt oder acceptiert, ohne sich über die Gründe Rechenschaft zu geben. Das ist ihm in diesem Fall nicht möglich. Es ist wahrscheinlich, dass die Materie dieses Buches nur Wenige anzieht; der mit Meunier's Kunst Vertraute aber, der Interesse dafür gewonnen hat und es zu Ende liest, ist auch genötigt, ich deutlich vor sich selbst zu erklären und Partei zu ergreifen für den ersten Teil dieses Buches oder für den zweiten. Dieser Umstand legt in die peinliche Notwendigkeit, persönliche Kunsterlebnisse scheinbar wichtiger als nötig zu nehmen, einen willkommenen Anlass, von diesem Einzelfall aufs Allgemeine zu weisen und so das Subjektive zum Teil wenigstens durch objektive Bedeutung zu legitimieren.

Der Leser wird finden, dass der Fall des Autors ein wenig der Fall des Deutschen unserer Tage ist. Was ich mit Meunier erfahren habe, erleben viele Kunstfreunde täglich mit Künstlern wie Klinger, Böcklin, Thoma usw.; ja, es ist im gewissen Sinne das typische Erlebnis aller heutigen Jugend.

Denn auch als ein Zeichen nationaler Determination, habe ich mich gewöhnt die Erscheinung anzusehen, dass sich in mir ideale Begriffe und Ideen früher ausgebildet haben als lebendige Anschauungen, dass sich die Welt der inneren Vorstellungen früher organisiert hat als die der Sinnesempfindungen. Die beiden Geistesformen, worauf man in den deutschen Kunstdebatten immer wieder trifft, und worum es sich auch in diesem Fall handelt, sind in unsterblicher Weise auf den ersten Seiten des Buches dargestellt worden, das den Briefwechsel Goethes und Schillers enthält. Kaum waren Diese sich näher getreten, so begann auch der feurige Erkenntnisdrang Schillers, das Wesen seines neuen Freundes im Verhältnis zur eigenen Art mit genialem Scharfsinn zu analysieren. Es gelang dem Kantschüler so gründlich, dass uns aus seinen Ausführungen zwei geistige Typen vor das Auge treten, wovon der eine, der Schillersche Typus, eine dem deutschen Geist a priori gegebene Anlage symbolisiert, während der andere, der Goethesche Typus verkörpert, was dem Deutschen als natürliche Anlage nur bedingt eigen ist, was aber notwendig erworben werden muss, weil es jener eingeborenen Kraft als Regulativ unentbehrlich ist. Schiller schrieb, unter anderem, folgende Sätze: „Mir fehlt das Objekt, der Körper, zu mehreren spekulativen Ideen und Sie brachten mich auf die Spur davon. Ihr beobachtender Blick, der so still und rein

auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr, auf den Abweg zu geraten, in den sowohl die Spekulation als die willkürliche und bloss sich selbst gehorchende Einbildungskraft sich so leicht verirrt. In Ihrer richtigen Intuition liegt alles und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht. . . . Beim ersten Anblick zwar scheint es, als könnte es keine grösseren Opposita geben, als den spekulativen Geist, der von der Einheit und den intuitiven, der von der Mannigfaltigkeit ausgeht. Sucht aber der erste mit keuschem und treuem Sinn die Erfahrung, und sucht der letzte mit selbstthätiger treuer Denkkraft das Gesetz, so kann es gar nicht fehlen, dass nicht beide einander auf halbem Wege begegnen. Zwar hat der intuitive Geist nur mit Individuen und der spekulative nur mit Gattungen zu thun. Ist aber der intuitive genialisch, und sucht er in dem Empirischen den Charakter der Notwendigkeit auf, so wird er zwar immer Individuen, aber mit dem Charakter der Gattung erzeugen; und ist der spekulative Geist genialisch, und verliert er, indem er sich darüber erhebt, die Erfahrung nicht, so wird er zwar immer nur Gattungen, aber mit der Möglichkeit des Lebens und mit gegründeter Beziehung auf wirkliche Objekte erzeugen. . . .“

Es kann nicht ohne Nutzen sein, vom Standpunkt dieser Gedanken die Fragen zu besprechen, die hier zur Diskussion stehen. Der Irrtum meines Meunierbuches ist durch das Überwiegen einer spekulativen Geistesrichtung hervorgerufen. „Verliert er die Erfahrung nicht, so wird er zwar immer nur Gattungen, aber mit der Möglichkeit des Lebens erzeugen.“ Erfahrung! Das kann in diesem Fall nur heissen: die Erfahrung der Sinne. Um sie zu erringen, bedarf es vor allem der



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

TRINKENDER MANN

Zeit. Die Empirie des objektiven künstlerischen Sehens lässt sich nur gewinnen durch eine dem Deutschen durch seine Anlage erschwerte Gymnastik des Auges, durch unablässige Vergleiche von Eindrücken und Empfindungen. Die abstrakte Idee, der von der Sehnsucht sich nährende Kunstgedanke, der sich immer nur hinterher in der Umwelt Bestätigungen sucht, ist dagegen früh schon vorhanden, denn er ist das Subjektive. Folgt man ihm, ohne in sinnlicher Kunsterfahrung genügend reif zu sein, so entsteht leicht das Romantische, das nirgend so problematisch ist. wie in der Kunstbeurteilung. Aus persönlichen idealen Bedürfnissen erwächst dann gern die Theorie, und plötzlich sehen sich gewisse Künstler, sie wissen nicht wie, zu Vertretern dieser Theorie, zu Exponenten eines sehnsüchtigen Zeitwollens, zu Heroen gar erhoben, ohne dass ihr Wollen und Können einer so hohen Mission gewachsen wären. Derartiges geschieht heute oft. Und so ist auch Meunier mit Unrecht von mir, und mit mir von vielen Deutschen, zum Vertreter einer Kunstidee gemacht worden, die angeblich über den Impressionismus hinausweist. In Wahrheit ist dieser Bildhauer jedoch auf keinem Punkt über die impressionistische Kunst hinausgegangen, sondern stets unter deren Niveau geblieben.

Den beiden verschiedenen Denkweisen, wovon eben die Rede war, entsprechen heute zwei Arten von Kunstschriftstellern. Die einen suchen umfassende Lebensideen der modernen Menschheit und grosse socialethische Ziele der Zeit zu erkennen, ja, wohl gar zu diktieren; und sie betrachten die einzelnen Kunsterscheinungen zuerst immer auf ihren Bezug zu diesen spekulativen Ideen. Sie vermögen oft bedeutende Zusammenhänge

zu zeigen und das Verhältnis der Kunst zum allgemeinen Kulturwillen darzuthun. Ihre Abstraktionslust bringt es aber mit sich, dass sie über dem Ganzen leicht das Einzelne und dessen Sonderrechte vergessen, und dass sie unwillkürlich in ein ideologisches Klassifizieren geraten. Sie legen oft gewaltsam Grösse oder Kleinheit in die Kunstwerke hinein, anstatt in diesen selbst sachlich danach zu suchen.

Die Gegenpartei weist ängstlich jede Idee, jedes Programm von sich und betrachtet das einzelne Kunstwerk als ein organisches Gebilde, das sein Gesetz nur in sich selber trägt. Die Kunstschriftsteller dieser Art machen sich zu Resonatoren der im Kunstwerk niedergelegten Empfindungen und glauben nur ihren Sinnen. Ihre Disziplin bedingt bedeutende Materialkenntnis und eine sensible Kultivierung des Auges; denn ihr Urteil ist nichts, wenn es nicht alle Unterschiede und artistischen Werte nachweisen kann. Sie geben Rechenschaft von ihren Eindrücken, sie vergleichen: das ist ihre Kritik. Die Wahrheiten, die so entdeckt werden, die aufs Allgemeine weisenden individuellen Manifestationen sind zweifellos fruchtbarer als die nicht genügend irdisch gewordenen Spekulationen; aber die Vertreter dieser Richtung beschränken sich in der Regel mehr, als nützlich ist, indem sie selbst die Gedanken, die sich aus der Erfahrung der Sinne, aus einer ästhetischen Empirie im Goetheschen Sinne ergeben, abweisen. Dadurch rauben sie ihren Wahrheiten die Perspektivwirkung. Sind die Kunst*denker* immer in Gefahr, romantisch ins Grenzenlose zu schweifen, so drohen den reinen *Empfindern* die Gefahren des Asthetizismus und einer selbstischen Hingabe an den Genuss.

„Sucht aber der erste mit keuschem und treuem

Sinn die Erfahrung, und sucht der letzte mit selbstthätiger freier Denkkraft das Gesetz, so kann es gar nicht fehlen, dass nicht beide einander auf halbem Wege begegnen werden.“ Das Ziel des Kunstrichters kann es nur sein, diese Wegstelle zu gewinnen, wo Ideal und Empirie, Begriff und Anschauung sich vollkommen balancieren. Es ist gleichgültig, von welchem Punkt seine Geistesanlage ihn auszugehen zwingt, wenn er die Mitte nur erreicht. Ob er vom Allgemeinen zum Einzelnen oder vom Einzelnen zum Allgemeinen vordringt: das Ziel ist immer die Einheit, worin beides sich unlöslich zu einem Neuen vereinigt, das den Charakter des Notwendigen trägt.

Die in den vorigen Kapiteln gegebene Wertung Meuniers steht nun in mancher Hinsicht im Zeichen einer noch nicht genügend objektiv gewordenen Betrachtungsweise. Das Allgemeine, das dort gesagt worden ist, kann ich im wesentlichen heute noch gelten lassen, wenn ich jetzt auch in mancher Schlussfolgerung vorsichtiger, in mancher Begründung konkreter sein würde. Sogar das Kapitel „Antik und Modern“, das einem ungeheuer schwierigen Stoff mit einer Formel lustig genug beizukommen sucht, mag als eine kunsthistorische Impression weiterhin stehen bleiben. Der Irrtum beginnt dort, wo Meuniers Plastik als Beispiel für dieses Allgemeine herangezogen worden ist. Die Ahnung des Richtigen blickt freilich überall zwischen den Zeilen des damals Geschriebenen schon hervor; es macht aber doch einen wunderlichen Eindruck, dass falsche Nutzanwendungen hart neben dem prinzipiell Richtigen oder doch Berechtigten stehen, dass der Wunsch, das Allgemeine sinnfällig zu begründen, zu gewaltsamer Logik verführt hat. Darum mag der Leser auf den folgenden

Seiten erfahren, wie ich die Kunst Meuniers jetzt ansehe, und selbst dann eine Entscheidung treffen.

* * *

Es ist nicht immer leicht, die Enttäuschungen, die wir heute in unserer Beschäftigung mit der bildenden Kunst erleben, zu verwinden. Denn sie treffen uns meistens dort, wo wir am tiefsten lieben, am reinsten verehren und am leidenschaftlichsten glauben. Aber das edelste Bemühen um die Kunst kann es scheinbar nicht verhindern, dass unser Urteil oft in wichtigen Punkten von der Zeit verworfen wird. Gegen die Zeit aber giebt es keine Berufung. Wenn sich ein Kenner bemüht, Irrtümer nachzuweisen, wenn seine Gründe versuchen, vor dem allzu heftigen Begeisterungsrausch zu warnen, kann solche Einmischung mit überlegenem Selbstgefühl abgewehrt werden. Wie könnten — so denkt man — schöne Gefühle weniger das Rechte treffen als Argumente des „Verstandes"! Wo Meinung gegen Meinung steht, wird die Eigenliebe stets einen Weg finden, sich selbst als Sieger zu betrachten; um so leichter, je mehr sich echter Enthusiasmus mit dem Prestige reiner Sittlichkeit umgeben kann. Aber mit den Urteilssprüchen der Zeit verhält es sich anders. Denn die Zeit ist etwas Gegenstandsloses; sie streitet und debattiert nicht, will nicht überzeugen, ja, kümmert sich scheinbar gar nicht um uns. Und doch wertet sie Werte um, die unerschütterlich schienen, stürzt Ideale, deren Ewigkeitsdauer wir gesichert glaubten. An Widerstand ist gar nicht zu denken, denn er würde sich ausnehmen wie lächerlicher Trotz, und so bleibt nur, dass wir uns selbst die Irrtümer eingestehen.

Der verderblichste Irrtum ist es, die Begeisterung



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

VERWUNDET

DIE KUNST

schlechthin für Erkenntniskraft und für die höhere Sittlichkeit zu halten. Man kann immer wieder die Erfahrung machen, dass in einer Debatte der enthusiastisch Deklamierende dem ruhig Argumentierenden gegenüber das Übergewicht hat. Der Gelassene kann sich, wenn seine Gründe auch noch so gut sind, eines leisen Gefühls der Beschämung nicht erwehren, wenn es scheint, dass der Gegner die Wahrheit mehr liebt als er selbst, was dessen Exaltation glauben macht. Aber es trügt der Schein. Der Jüngling, der begeisterungstrunken aus dem Theater auf die Strasse stürmt und enthusiastisch zum Himmel deklamiert, der im Entzücken über das Gehörte und Gesehene singt und weint, lacht und jubelt, alle Welt umarmen möchte und einen unerschütterlichen Willen zum Grossen und Edlen in sich fühlt: hat dieser Jüngling das Kunstwerk wirklich besser und tiefer genossen als der Erwachsene, der mit bezwungener Empfindung seine Eindrücke kontrolliert und bespricht? Diesem hat sich das Tastgefühl für alles Lebendige verfeinert, der Sinn für die Lebenskräfte und deren mannigfache Beziehungen verschärft; es gelingt ihm, an der Hand des erregten Kunstgefühls, einen Blick in die Werkstatt der Natur zu thun, wo der Wille zum Leben Gestalt empfängt, und wo man erkennt, wie sich das Vielfache auf eine Einheit und die Einheit auf das Vielfache bezieht. Ihm ist die Erkenntniskraft für das Objektive gesteigert worden. Was der Jüngling aber erlebt, sind aufs höchste gesteigerte Subjektivempfindungen. Das Kunstwerk war ihm nur Vorwand. Durch den Genuss des Schönen ist sein ganzes Wesen in Aufruhr geraten, und nun stürmen im entfesselten Lebensgefühl alle Möglichkeiten seiner persönlichen Entwickelung, alle unentfalteten Kräfte und heimlichen

Fähigkeiten in den Siegesgewändern der Hoffnung einher. Als Manifestation des Ichgefühls ist der Vorgang wunderschön; aber ein ernsthaftes Kunsturteil liegt nicht darin, wenn es nicht in vagen Instinktregungen nebenherläuft. Wie der Jüngling sich von der Kunst Wünsche und Hoffnungen bestätigen lässt, so thut es zuweilen ein ganzes Volk, und hier wie dort werden der Kunst die geforderten Ideen untergelegt, wenn sie nicht darin sind. Dieses Verhältnis kann wiederum nicht ohne Einfluss auf die Künstler bleiben. Sie machen sich zu Werkzeugen des allgemeinen Irrtums, und in wechselseitigen Begeisterungsausbrüchen wird die Empfindung zu Höhen hinaufgetrieben, wo sie sich auf die Dauer unmöglich halten kann. Unter solchen Umständen muss notwendig das Extrem herrschen: man überschätzt oder man unterschätzt. Unterschätzt werden die Werke, die im eigentlichen Sinne künstlerisch sind und darum vor dem Urteil der Zeit zu bestehen vermögen. Denn ihnen fehlt naturgemäss alles, was überstiegenen subjektiven Forderungen genugthun könnte. Die Wahrheit scheint in ihnen nüchtern und kalt, die Schönheit herbe und unzugänglich, und dem Ganzen fehlt der geforderte „geistige Gehalt“. Nur langsam, wie die Zeit Schritt vor Schritt die Vorurteile zerstört, tritt der Wert solcher Kunst hervor, entschleiert sich das tiefere Wesen der zwecklosen Schönheit. Überschätzt aber wird alles, was eine herrschende „Idee“ symbolisiert, was allegorisch erklärbare Bedeutungen hat und zur Illustration philosophischer, sozialer oder poetischer Gedanken nützt. Man schart sich um eine Pseudoschönheit, die sich stets der Übertreibung befleissigen muss, weil sie immer auf etwas hindeuten, für etwas propagieren soll. So erklärt es sich, dass wir gerade in den Ländern, die

heute im wesentlichen eine unlebendige, abhängige bildende Kunst haben, in England und Deutschland, die „ideale Richtung“ finden. Diese laute und überbewusste Idealität ist das Merkmal einer tief wurzelnden Unfähigkeit, den rechten Umgangston mit Kunstwerken zu finden. Die Ursachen dafür liegen tief im Volkstum und sind darum dem schulmeisterlichen Tadel entrückt. Die Konstatierung ist aber vor allem nötig, wenn wir — was wohl selbstverständlich ist — den Ehrgeiz haben, trotzdem ein so gesundes Verhältnis zur bildenden Kunst zu gewinnen, wie wir es zur Musik bereits seit langem haben.

Unsere Eltern haben ärgerliche Beschämungen erlebt mit Künstlern wie Piloty, Lenbach, Kaulbach. Auch wir stehen wieder in einem schweren Kampfe um die Kunst und sehen uns vor Entscheidungen gestellt, die äusserste Selbstkritik fordern, wenn wir bestehen wollen. Vor allem wird solche Prüfung Dem zur Pflicht, der über seine Eindrücke vor Kunstwerken öffentlich schreibt. Er darf sich nicht scheuen, seine Überzeugungen zu modificieren, wenn gereifte Einsicht es fordert, unbekümmert um den Anspruch des Lesers, der in jedem Fall Unfehlbarkeit verlangt, ohne Rücksicht auf die üble Gewöhnung, Wandlungen im Urteil als Gesinnungslosigkeit zu verdächtigen. Je lebendiger ein sich Entwickelnder die Sehnsüchte, Zweifel und Hoffnungen seiner Zeit miterlebt, desto leichter wird er in die Gefahr geraten, die Kunstwerke zu unterschätzen, die nicht auf diese Leidenschaften hinweisen, und die zu überschätzen, die sich ausschliesslich damit beschäftigen.

Darum stehen wir jetzt am noch frischen Grabe Meuniers und rechten mit uns selbst. Auch hier ist eine

Überschätzung zu konstatieren und ein Urteil zu korrigieren. Aber in diesem Falle tun wir es mit ruhigem Gemüt und ohne alle Bitterkeit; wir rechten nur mit uns selbst und brauchen den Künstler nicht zu verkleinern, da der Irrtum allein auf unserer Seite ist.

Zu den Anmassenden gehörte Meunier nicht. Er war vielmehr einer der Anspruchslosesten, drängte sich nicht ins Licht der Öffentlichkeit, und als ihn der allgemeine Beifall erreichte, ist er in seiner Einsamkeit und mit seinen mehr als fünfzig Jahren wohl am meisten davon betroffen gewesen. Wenn seine Kunst enthusiastisch überschätzt worden ist, hat sie nie wissentlich dazu aufgefordert. Der alte Fehler, den Wunsch zum Vater der Kunsteinsicht zu machen, konnte vor Meuniers Plastik nur zu leicht begangen werden. Denn es war so schön und befreiend, diese Kunst zu überschätzen; es war so fördernd sogar für andere Teile der Kulturarbeit. Als der belgische Künstler mit seinen Bronzen erschien, wandten wir uns eben von den symbolisch malenden Realismen Zolas ab. Der Wahrheit des „Germinal“ war nicht zu widersprechen. Aber diese Wahrheit war so roh und nackt, so unedel und einseitig, dass unwillkürlich ein Gegengewicht gesucht wurde. Verneinen liess sich die neue Wirklichkeitskunst nicht, und veredelungsfähig schien dieses Elend der Arbeit, dieser Graus der Armut und der Sorgen auch nicht. Beklommen betrachteten wir das Leben, ohne dass die Überwindungskraft zum Siege ausreichte.

In diesem Augenblick zeigte uns Meunier dasselbe Volk, das wir in Lumpen und vertiert durch die neue Kunst schreiten zu sehen uns gewöhnt hatten, dieselben Menschen, die wir als dumpf grollende und stets zum Schlimmsten bereite Bestien betrachteten, von einer ganz



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

KREVETTENFISCHER

anderen Seite. Auch er gab die „ganze Wahrheit“. Den dargestellten Arbeitern waren die Spuren der Sorge und Mühe deutlich in die eckigen, willensstarken Gesichter geschrieben; aber sie trugen ihr Elend und wuchsen unter dem Druck zu Helden empor. War uns die Arbeit bisher als das düstere Fatum geschildert worden, so schien sie sich nun zu veredelnder Gewalt zu erheben. Die athletischen Körper spielten mit ihr und streckten ihr im Wohlgefühl der Überwindungskraft entschlossen die sehnigen Glieder entgegen. Die Wahrheit war durch ein Temperament gesehen, das, an Stelle grausamer Gefühle der Verbitterung, mitleidige oder sanguinische Gefühle setzte. Wir brauchten mit unserer jungen Erkenntnis nicht zurückweichen und erlebten doch eine Verklärung. Als Meunier genau dieselben Arbeiter, die bei Zola Säufer, Lustmörder und Zuhälter, Wilde, Gebrochene oder Entartete sind, als Überwinder, als in der Arbeit heldisch Erstarkende schilderte: was Wunder, dass seine Kunst da wie eine Erlösung wirkte! Aber in diesem schnellen und ein wenig selbstischen, weil erlösenden Gefühl der Zustimmung geschah es, wie schon so oft, ja, vielleicht wie seit den ersten Tagen der Kunst, dass der Stoff und sein zeitlicher Gehalt für die Form genommen wurde. Die soziale Idee sah aus wie eine Kunstidee, der edle Wille eines warmherzigen Menschen erschien wie grosse Schöpferkraft.

War es ein Wunder, dass wir zur Überschätzung gelangten, dass wir als Kunstschönheit empfanden, was nur zweckvolles Interesse am verkörperten Kulturstoff war? Die Nachteile in unserem Verhältnisse zu den Zeitfragen, die Schwierigkeiten unserer Lage bestehen ja noch heute darin, dass wir uns mit dem Gegenständlichen herumschlagen müssen und so schwer Stoff und

Form in der Kunst auseinanderhalten können. Meunier war uns im Augenblick der Begeisterung nicht der Künstler, sondern der soziale Apostel, der Poet des Mitleidens und des Altruismus, der Bildner eines sittlichen Gedankens. So kam es, dass unser mangelhaft erzogenes Auge allzu flüchtig über die Form seiner Kunst hinglitt. Nach all den Verneinungen lechzten wir förmlich nach Bejahung, und nach all dem animalisch Grotesken forderte der Geist etwas Grosses, etwas Heroisches. Auf Heroismus jeglicher Art hat das Gefühl des Deutschen ja von je kräftig reagiert; nur wurde auch oft Heldenwille mit Heldenkraft verwechselt und die grosse Geste noch als Ausdruck einer höheren Sittlichkeit gewertet. Und als nun gar der grosse Wille, so konkret und so realistisch an einen bekannten Stoff gefesselt, vor uns hintrat, wie in Meuniers Skulpturen, schien das äusserste Wort des Enthusiasmus eben gut genug. Über die Arbeiten wurde eine Zeitlang nur in hymnischen Tönen gesprochen; der sozialethische Gedanke triumphierte ganz über das Kunstgefühl.

Nun sind Kunst und Sittlichkeit ganz gewiss nicht entgegengesetzte Begriffe; im Gegenteil, sie gehören untrennbar zusammen. Aber dieser Zusammenhang ist doch von tieferer und weniger sichtbarer Art, als es gemeinhin angenommen wird. Die Sittlichkeit des Künstlerischen hat nie mit formulierbaren zeitlichen Fragen zu thun, sondern nur mit ewigen, nicht formulierbaren Wahrheitsempfindungen. Erwägungen sozialer Art, Ideale philosophischer Natur oder Ziele direkter Kulturarbeit bleiben der Kunst ewig fremd. Ihr ist es vollkommen gleichgültig, ob der dargestellte Arbeiter heldisch oder animalisch ist, sie kennt nicht Empfindungen des Mitleidens, der Skepsis oder irgendeiner anderen zweck-

vollen Weltanschauungstendenz. Was von Dingen dieser Art in der Kunst der alten Meister enthalten ist, interessiert uns heute ganz und gar nicht mehr; uns berührt allein das Schöne, das ewig ist. Und ebenso wird es einer ferneren Zukunft gleichgültig sein, wie Meunier seine Arbeiter sozial aufgefasst hat. Denn alle diese Erwägungen beziehen sich auf den Lebensstoff, nicht auf die schöne Form. Die Erkenntnis des Urlebendigen kann aber nicht anders ausgedrückt werden als nur durch Form, so dass es keine Kunst giebt, wo diese fehlt. Schopenhauer nennt den Zustand, worin der Künstler schafft, „willenlose Erkenntnis". Diese Willenlosigkeit bezieht sich darauf, dass der Bildner dem Stoff nicht mit irgendeinem sachlichen Interesse gegenübertreten, dass er ihn nicht begehren oder verabscheuen soll. Die bildende Kunst darf ebensowenig wie die Natur es thut, etwas von einer Sittlichkeit oder Unsittlichkeit wissen. Sie schildert das Leben, das durch seine Gegenwart, nicht durch die Auslegung siegt, und das klüger, weiser und tiefsinniger ist als alle Menschengedanken und Verstandesbegriffe.

Was in der Kunst ausdauert, ist stets die Form. Diese, sofern sie echt ist, steht so hoch, dass sie nicht von der Logik der Gedanken zu erreichen oder mit ausdrückbaren Gefühlen zu umschreiben ist; denn sie ist eine Quintessenz der gesamten menschlichen Gedanken- und Gefühlskraft und lässt darum viele Auslegungen zu, im Gegensatz zum, notdürftig oder geschickt, aber äusserlich in Kunstgewänder gehüllten Stoff, der immer nur eine einzige Auslegung erträgt und darum sterblich ist. Die reine Kunstform gleicht der Melodie, die viele Texte zulässt und doch von keinem ausgefüllt wird. Wie die menschlichen Begriffe von Gott und

Welt, niedergelegt in religiösen Geboten und Sittengesetzen, am ewig verborgenen Sinn des Lebens gemessen, kindlich beschränkt erscheinen, so sind die Gedanken über den Lebensstoff und über dessen Gehalt unzulänglich gegenüber der visionär gestalteten Kunstform. Für diese bedeutet das Mitleid Meuniers so wenig wie die härtere Laune Zolas. Was die Kunst will, ist nicht gedachtes, sondern erschautes Leben. Dieses ist ihr heilig, wie immer die Kommentare der Zeitgenossen lauten. Millet, Daumier und Courbet, die wichtigsten Vorbilder Meuniers, wären uns heute nichts mehr, wenn sie nur Entdecker neuer Stoffgebiete, nicht auch Gestalter grosser Anschauungsformen gewesen wären. Sicher hätte vor Meuniers Plastiken die Begeisterung zuerst nicht so hohe Wogen schlagen können, wenn es nicht den Anschein gehabt hätte, als wäre auch er ein solcher Gestalter. Das ist immer so. Neue Stoffe bedingen neue künstlerische Erscheinungswerte, und diese scheinen dann eine höhere Form gegenüber der gewohnten, traditionellen zu sein. Vor Meuniers Werken gar wollte ein Zweifel nicht aufkommen, weil er sich der in Deutschland stets freudig begrüssten antiken Traditionen bedient hat, um seinen Arbeitern Stilhaltung zu geben. Aber dieses Gräcisieren ist äusserlich und durchsichtig; was wie weise Gereiftheit aussah, ist akademischer Notbehelf. Es ist heute, wo die Anerkennung allgemein ist, noch leichter als vor einigen Jahren, dithyrambisch zu schwelgen mit Worten, die „in Purpur und Ultramarin waten"; obendrein ist es nicht einmel sonderlich gefährlich für das Prestige des Kunstrichters, weil die Vorzüge Meuniers, am Niveau unserer Zeit gemessen, bedeutend bleiben. Aber ein Überwinder des Dissonnierenden, das in der impressio-



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

GERICHTET

nistischen Anschauungsform enthalten ist, darf der Belgier nicht länger genannt werden. Es schien einen Augenblick, als recke seine Einfalt sich über Degas hinaus; dem nun ruhiger gewordenen Urteil wirkt aber Degas, der Maler von Ballettmädchen, als die viel reinere Einfalt.

So kommt es, dass wir heute vor der Aufgabe stehen, das Urteil zu revidieren, zu untersuchen, welche Werte in der Plastik des Belgiers enthalten sind, und welche wir im Überschwang des Gefühls hineingelegt haben.

Meuniers Leben war nicht das eines Genies, nicht einmal das einer grossen Begabung. Es war ein schönes, ein ganz innerliches, teilweise vorbildliches Leben; aber es war nicht der Herrschaft eines intensiven Kunstgedankens unterworfen. Fast hat es den Anschein, als wäre die Berufswahl, wie es so oft geht, mehr aus Zufall als aus innerer Bestimmung getroffen worden. Der Umstand, dass ein älterer Bruder Beziehungen zur Kunst und zu Künstlern hatte, mag entscheidend gewesen sein. Meunier selbst ist scheinbar nicht eine jener Naturen gewesen, deren Eigenart nur ganz bestimmte Berufe entsprechen; man darf ihn eher zu den ernsten, arbeitsamen, gründlichen, aber nicht sehr persönlichen Menschen rechnen, die sich in fast jede edlere Thätigkeit hineinarbeiten können, jeden Platz gut auszufüllen vermögen und mit ihrer Leistung nie unter ein gewisses Mass hinuntergehen. Es hängt von äusseren Umständen ab, ob ihnen einmal das Bedeutende gelingt; und von ihrer Charakterkraft. Nicht so sehr aber von ihrem Talent. Bietet sich eine Aufgabe, der sittlicher Ernst beizukommen vermag, so wächst die sonst nur pflichtgemäss geübte Arbeit ins Schöpferische hinein. Noch mehr: diese Charakterkraft ist oft stark mit latenten

künstlerischen Anlagen durchsetzt. Unter Menschen dieser Art findet man darum häufig die Väter bedeutender Künstler. „Was im Vater schläft, kommt im Sohne zur Besinnung.“ Und diese Disposition sieht aus wie eine Art von Genialität, wenn die Umstände besonders günstige Gelegenheit schaffen. Ja, sie ist vielleicht embryonische Genialität. Meunier hat während seines ganzen Lebens bewiesen, dass er wusste, was in der Kunst gethan werden müsse; aber über das Wie hat er eigentlich nie Gewalt gehabt. Er ahnte das Richtige, als er in der Akademie und im Atelier des Bildhauers Fraikin für die Antike schwärmte; er hatte nicht minder den rechten Instinkt, als er später sich als Maler von dem naturalistisch-sozialen Pathos der Zeit fortreissen liess. Aber während er dieses und jenes that, vermochte er selbständige Formwerte nicht hervorzubringen. Verständige Einsicht, sogar Sehnsucht nach Fortschritt und Instinkt für das Notwendige: das alles sind aber mehr schöne bürgerliche Charaktertugenden als Künstlereigenschaften. Als vornehmstes Zeichen der ursprünglichen Begabung muss es jedoch betrachtet werden, wenn das Individuum unter dem Zwang eines inneren Müssens steht. Das Talent und noch mehr das Genie sind nicht denkbar ohne einen Egoismus grossen Stils. Denn sich selbst durchzusetzen: das ist das höchste Gesetz des wahren Künstlers. Nur stärkstes Ichgefühl kann die Kräfte seiner Seele konzentrieren.

Dieser selbstherrliche Wille, der nicht anders handeln kann, als er es muss, fehlte Meunier. Nirgend in seinem Leben ist ein Pnnkt erkennbar, wo eine unerschütterliche, leidenschaftliche Eigenart sich Gestalten nach ihrem Bilde geprägt hätte. Und weil seiner Kunst damit die wahre Ursprünglichkeit fehlte, vermochte sie auch

nicht, sich einer lebendigen Tradition einzugliedern. Denn nur die Selbständigkeiten einer Zeit sind untereinander durch das Band des Zeitgeistes verbunden. Meuniers Kunst hat immer versucht, sich irgendwo anzuschliessen, und hat doch nirgends einen Platz erringen können in der Entwickelungsidee der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Was gute Einsicht leisten kann, das hat sie stets geleistet. Sie hat sich an die wertvollsten Vorbilder gehalten, den wohlfeilen Erfolg verachtet und nur ernsten Zielen zugestrebt; aber trotzdem ist sie ausserhalb der eigentlichen Schule geblieben. Mancher Künstler gehört einer Konvention an, ohne es zu wissen und zu wollen. Der späteren Zeit wird dann klar, wie er zu seinen Zeitgenossen in einem festen Verwandtschaftsverhältnis steht. Und andere Künstler wieder suchen sich mit allen Kräften einzuordnen und bleiben immer nur Resümierende, zählen in der Geschichte nur als Mitläufer. Zu ihnen gehörte Meunier bis zu seinem fünfzigsten Jahre. Es handelt sich hier eben um Dinge, die man nicht wollen kann. Als Meunier in dieser Zeit zurückblickte, hatte er gewiss nie etwas Schlechtes gemacht, doch auch nie etwas wahrhaft Künstlerisches. Er hatte alle Kunstkämpfe mit geschlagen; aber es blieb immer ein äusserliches Prinzip, um das er sich bemühte. Wäre er in dieser Zeit gestorben, so würde sein Name heute kaum noch genannt werden. Von den ersten plastischen Versuchen ist überhaupt nichts erhalten, und die Bilder sind Beispiele einer schwerblütigen, ernsten Genremalerei, Illustrationen düsterer sozialer Themata, die nur des Gegenstandes wegen da sind. Die Malerei ist nie geschmacklos, lässt ernstes Studium und gute Vorbilder erkennen; nur ist es streng genommen überhaupt keine Malerei. Stoff

und Darstellung, Gegenstand und Technik bleiben stets zweierlei.

Meuniers Malerei, die sich zuweilen zu einer gewissen Grösse der Zeichnung erhebt, ist skulptural, ist schulmässig geworden, weder bildgemäss noch dekorativ und ohne das notwendigste Raumgefühl. Der Maler ist vom Motiv abhängig, selbst dort noch, wo er sich später vor den mächtigen Silhouetten des Bergwerklandes mit den Motiven erhebt. Gegen den Bildhauer spricht es dann, dass er alte Bildermotive Linie für Linie in die Reliefplastik übersetzt hat; denn damit ist bewiesen, dass weder hier noch dort ein inneres ästhetisches Erlebnis zum Anstoss des Schaffens geworden ist. Vielen Kritikern imponiert es, dass Meunier „nur das Material gewechselt hat", im übrigen aber seiner Idee treu geblieben ist. Dieses „nur" hat etwas Überwältigendes. Es ist ganz deutsch. Danach hätte Beethoven seine Sonaten „nur" zu instrumentieren brauchen, um Symphonien zu schaffen.

Immerhin hat Meunier das Handwerkliche der Kunst von allen Seiten kennen gelernt, und er war im Besitz aller erlernbaren Ausdrucksmittel, als der Stoff zu ihm kam, der ihn von der Malerei wieder zur Skulptur zurückführte und ihn mit einem Schlage berühmt machte. Man kann sich diesen oft besprochenen Vorgang der Entdeckung des Arbeitens für die Kunst und die Art, wie Meunier die Entdeckung nutzte, etwa so vorstellen. Ein Kunstliebhaber, der sich Sinne und Gefühl vor den Meisterwerken seiner Zeit so fein erzogen hat, dass er überall in der umgebenden Welt mit den Augen und in der ganz besonderen Art seiner geliebten Künstler sieht, gerät plötzlich in eine Situation, wo ihm sehr glückliche und noch ungenutzte Motive



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

ERNTE

entgegentreten. Auf Schritt und Tritt ist er genötigt, zu bedauern, dass dieses neuartige Stoffgebiet der Kunst noch nicht erschlossen worden ist, und in seiner Ungeduld möchte er gern Künstler herbeirufen. Denkt man sich nun hinzu, ein solcher Amateur hätte die fünfzigjährige Praxis eines Meunier, dessen Handwerksfähigkeit sowohl in der Malerei wie in der Skulptur, so kann es kaum fehlen, dass er sich hinsetzt und versucht, den reichen Anschauungsstoff im Sinne Derer, die ihn sehen gelehrt haben, nachzubilden. Was dann zustande käme, würde sicher künstlerische Züge die Fülle aufweisen und sogar eine Bereicherung sein; aber ganz lebendige, ursprüngliche Kunst wäre es natürlich nicht. So auch mag es Meunier ergangen sein. Seine That, die so einfach scheint, ist ziemlich kompliziert. Um die Mitte seines Lebens gehört seine ganze Liebe den Vertretern des sozialen Pathos in der französischen Malerei: Daumier und Millet. Auch von Courbet hatte er schon etwas gesehen, und die belgischen Kollegen, vor allem De Groux, hatten Einfluss auf ihn. Da er die Welt und das Leben nicht mit eigenen Augen anzuschauen vermochte, geriet er durchaus in den Bann dieser Führer. Deren kühne That, eine rauhe Wirklichkeit emphatisch zu steigern, begeisterte ihn, und er suchte wohl unwillkürlich — wie wir alle es gethan haben — im Leben des Alltags die Gegenbilder seiner durch Nachempfindung gewonnenen Künstlerüberzeugung. Und als ihm nun in den Bergwerksdistrikten, in einer bezwingend düsteren Atmosphäre, Modelle und Situationen entgegentraten, die der Milletschen Welt entlaufen schienen, musste notwendig der Entschluss entstehen, dem wir die bekannten Skulpturen verdanken. Auf den absoluten Kunstwert dieser Arbeiten aber wirft es ein helles Licht, dass sie

ohne Daumier und Millet nicht nur in dieser Form, sondern in jeder Form unmöglich gewesen wären. Man wende nicht ein: auch ein Raffael wäre ohne seine Vorgänger undenkbar, und es gäbe keinen grossen Künstler, der nicht durch ein Vorbild entscheidend beeinflusst worden wäre. In der That, es ist so; aber immer ist es lebendige Tradition, was die Verbindung herstellt. Zum Wirken der Tradition gehört es, dass der Künstler über seine Vorgänger, auf deren Schultern er steht, in einem Punkt wenigstens, hinaussieht, und wäre es nur wie der Zaunkönig, der sich vom Adler zu schwindelnder Höhe emportragen liess und so über ihn hinauszufliegen vermochte. Meunier aber bleibt hinter Daumier und Millet zurück. Er ist weniger ein Schüler der von diesen Franzosen verkörperten Kunstgedanken als vielmehr ein Erweiterer ihrer Stoffgebiete. Wenn man genauer hinsieht, findet man diesen Mangel an Persönlichkeit auch im Einzelnen wieder. Meunier mochte sich anstrengen, wie er wollte, mochte genau wissen, welche Art der Entmaterialisierung ein Daumier mit seinem Stoff hat vornehmen müssen, um ihn ästhetisch zu adeln: bei der Ausführung drängte sich ihm dann die Genreidee doch stets vor die aus zweiter Hand empfangene Formanschauung. Millet liebte seine Bauern und ihre Scholle ganz unmittelbar, in seiner Kunst herrscht — trotzdem auch bei ihm schon viel Genresentimentalität mit unterläuft — im wesentlichen das naive Gefühl; Meunier aber liebte in erster Linie die Idee, die er aus der Kunst der Anderen gewann, und er sah das Eigenleben seiner Modelle nicht durch ein Temperament, sondern gefärbt durch diese Idee. Bei ihm war also mehr Reflexion als Unmittelbarkeit. Und dieser Mangel vernichtete ihm die objektive Naivität, ohne die bleibende Kunstwerke nicht entstehen können.

Wenn er trotzdem so edle Werte — im Vergleich zu Dem, was er vorher geleistet hatte — aus dem Stoff hervorholte, so hat er es seinen schönen menschlichen Eigenschaften zu verdanken. Seine Fähigkeiten zu lieben und sein ernster männlicher Sinn adelten all sein Können und liessen ihn eine Form finden, die hoch über Vielem steht, was Zeitgenossen produziert haben. Die Liebe vermag ja zuzeiten genial zu sein; das erregte Gefühl bringt Dinge hervor, die wie schöpferische Thaten anmuten. Schon das war eine Art von genialer That, dass Meunier diesen Stoff, der doch auch anderen Bildhauern vor Augen lag, finden und nutzen konnte. Dazu gehörte zum mindesten reifste Einsicht in Leben und Kunst, grosse Erfahrung und daneben das sicherste Gefühl, um die Anregung aus der Malerei in die eigenen Gesetze unterworfener Plastik zu übersetzen.

Ist man sich darüber klar geworden, in Meunier keinen grossen Künstler, kein ursprüngliches Talent zu sehen, so kann man auf der anderen Seite nicht leicht die Anerkennung für das trotzdem Geleistete übertreiben. Die Vorzüge des Bildhauers, die nachweisbar sind, zeigt Meunier eigentlich alle; und da seine Mängel anderseits Gefühlswerte sind, denen das Wort nicht nachklettern kann, hält es schwer, die relative Bedeutung dieser Kunst über jeden Zweifel festzustellen. Seine Bronzen und die daraus entstandenen Monumentalfiguren zeigen die notwendige Charakteristik im individuellen und im typischen Sinne; der Trinkende hat wirklich die Gebärde des Trinkens, der Mäher ist in seinen Bewegungen genau beobachtet und der arbeitende Bergmann richtig in seiner Besonderheit erfasst. Auch sind alle Skulpturen durchaus plastisch empfunden, trotzdem der Maler stets Lust hatte, dem Bildhauer dreinzureden. Der notwendige

Resümierungsprozess: die Arbeit des Vereinfachens, Auswählens und der Erhöhung, ist überall klug und geschmackvoll vorgenommen worden. Immer ist ferner der Gedanke massgebend gewesen, ins kleinste wie ins grösste Objekt eine gewisse denkmalmässige Ruhe und Monumentalität zu legen; endlich sind die Gefahren des modernen Stoffes, die Widrigkeiten der Kleidung usw., durch die Kenntnis Dessen, was benutzt werden kann, und was fortgelassen werden muss, bewältigt worden. Und durch eine weise Anlehnung an die Antike ist den plebejischen Gestalten überall eine adlige Vornehmheit gesichert worden. Trotz alledem verlässt Einen aber fast nie der Eindruck des Genrehaften. Ja, dieser Eindruck wird mit der Zeit um so stärker, je mehr Anerkennung und Achtung die verständige, tief gefühlte Kunstarbeit erfordert, weil das Manko im Kontrast nur um so mehr empfunden wird. Die erste Bewunderung wandelt sich langsam in Zweifel und endlich sogar in eine die Sympathie nicht ausschliessende Indifferenz. Wenn wir die Gefühls- und Gedankenwelt des Stoffes kennen und begriffen haben, was Meunier uns sagen will, so wissen wir alles, und es bleibt nichts von dem Geheimnisvollen, das grosse Kunstwerke nach Jahrhunderten noch immer wieder neu erscheinen lässt. Es ist, als höre man den intelligenteren Zola seine sozialen Predigten mit pathetischer Eindringlichkeit halten. Man lauscht mit unendlicher Hochachtung der klugen und edlen Meinung; aber schliesslich langweilt dieses unbewegliche naturalistische Pathos, das stets an derselben Idee herumhämmert.

Vor Werken Daumiers oder Courbets ist es anders. Auch sie sind nicht immer Meisterwerke im Sinne der ganz grossen alten Kunst, auch darin sind



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

INDUSTRIE

Determinationen einer bestimmten Generation enthalten; aber daneben ist auch jenes heimliche Leben darin, das mehr ist als Gedanken und Begriffe, weil es der Urquell aller Intellektualität ist. Aus den Temperamenten dieser Künstler schlagen Flammen genialer Energie hervor; bei Meunier waltet nur ein wichtiges und edles Prinzip. Während man sich hier wohl tief in den einmaligen Stoff hineindenkt, wird man dort weit über das Besondere hinaus zum Allgemeinen geführt. Vor einem Bilde von Delacroix, das ein wildes Schlachtgemetzel darstellt, hat einst ein Künstler entzückt ausgerufen: „Das ist ein Rosenbukett!“ Dieses Paradoxon berührt das Wesen der Sache. Wenn wir vom grossen Dramatiker fordern, er solle das Handeln der Menschen und ihre tragischen Schicksale aus einer Distanz sehen, wo Freude und Leid des Lebens zu einem erhabenen Spiel des Gesetzes wird, zum Ornament einer Notwendigkeit, die auf den ewigen göttlichen Gedanken hinweist, so müssen wir vom grossen Maler oder Bildhauer fordern, dass auch er eine Distanz zum Stoff nimmt, die ihm gestattet, die Erscheinungen, befreit von ihrer kurzen Zeitbedeutung, als Ornament zu sehen, als ein Ornament, dessen symbolische Bedeutung immer auf das Urewige weist. Und diesen Punkt hat Meunier selten erreichen können. Es ist in den vorigen Kapiteln ein grosser Apparat aufgewandt worden, um zu beweisen, dass Meuniers Kunst eben darum bedeutend wäre, weil sie im griechisch-modernen Sinne im „Wechselnden das Bleibende“ zeige. In diesem Nachwort soll nun das Prinzip, das solche Forderung geprägt hat, nachdrücklich bestätigt werden. Nur muss die Meinung berichtigt werden, als ob Meunier dieser Forderung hätte genug thun können. Nicht um Prinzipienfragen

handelt es sich jetzt, sondern um die Personalfrage. Der Wunsch des Autors nach „grosser Kunst“ ist der Vater jener ersten Schätzung gewesen; die nüchterner gewordene Erkenntnis korrigiert sie nun.

Diese Beurteilungsweise misst freilich mit dem höchsten Mass, das die Geschichte uns darbietet. Anders sollten anspruchsvolle Kunstwerke jedoch von ernsten Menschen überhaupt nicht gemessen werden. Die Gerechtigkeit fordert aber dann, Meuniers Leistung auch mit der seiner Zeitgenossen zu vergleichen; und da rückt sie denn gleich gewaltig nach oben. Unsere Zeit ist so kunstarm, dass jener Irrtum, der Meunier den besten Renaissancemeistern gleichgestellt hat, erklärlich wird. Allen unseren Akademikern und Berufsdilettanten gegenüber wirkt der im Grunde ebenfalls akademische Belgier wie ein Revolutionär und wie eine genialische Persönlichkeit. Doch lebt dann ein Rodin zu gleicher Zeit. Und dessen wahrhafte Genialität lässt Meuniers Relativität deutlich dann erkennen. Der Franzose beweist, wie der grosse Bildner nie Diener des Stoffes ist, sondern aus der Fülle seiner Seele schafft, wie er sich, unter der Gewalt eines inneren Zwanges stehend, des Objektes restlos bemächtigt und sich nicht, wie eine empfängliche Frauennatur, von äusseren Eindrücken allein bilden lässt. Seine Kunst zeigt ferner, dass nur auf diesem Wege die bedeutungsvolle Form gelingt, worin alle Geheimnisse der Welt und des Lebens zu schlummern scheinen.

Die Skulpturen Meuniers sind unter sich ziemlich gleichwertig. Es giebt keine Höhen und Tiefen, wie das schwankende Temperament des Genies sie nicht vermeiden kann. Wo dennoch das Bessere gelungen ist, liegt es meistens am besseren Modell. Meuniers

Plastiken wollen im Grunde Denkmale sein. Und in gewisser Weise sind sie es auch; aber Denkmale ohne Bestimmung. Zu irgend einer vorhandenen Architektur haben sie keine Beziehung. Dazu sind sie zu primitiv und auch zu naturalistisch-sachlich. Es bleibt also nur der Weg, eine neue Architektur für die Statuen zu erfinden. Das ist der umgekehrte, der falsche Weg. Er ist ja in dem „Denkmal der Arbeit" beschritten worden, doch ohne nennenswerten Erfolg. Thatsächlich sind Meuniers Bronzen, trotz ihrer Tendenz zum Monumentalen, nur Statuetten, als welche sie zuerst erstanden sind. Als Zimmerplastik fehlt ihnen dann aber wieder der Bijouwert, die dekorative Schönheit; die naturalistisch soziale Tendenz ist zu aufdringlich für Etwas, das nur Interieurschmuck sein soll. Und die herben Reize dieser Bronzestatuetten müssen verloren gehen, wo die gewaltsame Vergrösserung und Monumetalisierung erfolgte. Die Kolossalität erhebt dann Ansprüche, die nicht gerechtfertigt erscheinen; das eintönige, unbewegliche Pathos, das nur eine einzige Idee, ein einziges Gefühl kennt, ruft eine gewisse Langeweile hervor, die um so unbehaglicher ist, als sie sich nicht unbefangen hervorwagt vor dieser sittlich mahnenden Kunst. Wie wenig die grossen Masse beherrscht sind, beweist der Vergleich des Bildes „L'Industrie" mit dem Relief gleichen Namens am „Denkmal der Arbeit". Soweit es ging, ist das Bildmotiv übertragen worden; wo es mit dem verfügbaren Raum haperte, weil Plastik doch eben etwas Anderes ist als Malerei, sind die Figuren ganz akademisch als Lückenbüsser hingesetzt worden. Daneben begegnet man bekannten schlimmen Denkmalsmoden, wonach einzelne Glieder aus der Fläche naturalistisch hervortreten und formlos die imaginäre Grenze überschreiten,

die das Raumgefühl unbedingt und mit Recht respektiert wissen will. Im Bild strebte Meunier das Skulpturale an; im Relief suchte er das Malerische. Ein Zeichen, dass er nirgends mit den natürlichen Mitteln fertig werden konnte. Darum wirken alle seine Arbeiten am besten in der Photographie.

Die Reliefs verraten am meisten den Maler. Wenn sie richtig beleuchtet und photographiert werden, kommt oft vollkommene Bildwirkung heraus. Es findet eine Vermischung zweier Prinzipien statt, zum Vorteil der unmittelbaren Wirkung, aber zum Nachteil der Formempfindung und der künstlerischen Haltung. Das Relief „Meerarbeiter" zeigt in dieser Weise täuschend eine Gewitterstimmung, und auf dem Werk „Die Ernte" ist die Darstellung brennender Sonnenglut sehr fein erreicht. Aber diese Art Wirkung ist, wie gesagt, nur in der Photographie eigentlich vorhanden; das heisst also: wenn die Plastik als Malerei erscheint. Und es ist kein gutes Zeichen, wenn das kubisch Gedachte als Flächenkunst am besten wirkt. Man kann bemerken, dass die Mängel fehlerhafter Kunstwerke in der Photographie oft verschwinden, ja wohl gar als Vorzüge erscheinen. Die Ursachen sind so kurz nicht darzulegen. Ihnen nachzugehen ist aber sehr lehrreich für das Kunsturteil. In Meuniers Kunst kommt noch das Phänomen hinzu, dass, während seine Skulpturen malerische Qualitäten haben, seine Bilder skulpturale Elemente aufweisen. Das geht so weit, dass in dem Relief „Heimkehrende Bergleute" die Hauptfigur genau einem älteren Bilde entnommen ist. Hierin zeigt sich eine Unfähigkeit, Grenzbestimmungen zu treffen; und das ist wieder ein Beweis für den Mangel originellen Kunstinstinktes.

Reproduziert wirkt auch am eindringlichsten das



Mit Genehmigung von Keller & Reiner, Berlin

MUTTERLIEBE

eige
die
Nich
Hel
der
un
gew
ach
tich
Mo
alle
ans
Ka
tie

wa
Ber
dürf
lang
Nich
nch
mit
a
Um
sch
der
hat,
wen
alte
Ursa
ent
den
weig

eigentlich Frappierende des Gesamtwerkes: die Allegorie, die pathetische Pose des Arbeiters. Es ist eine Pose. Nicht mehr die epigonische von der Bühne, wo antike Heldenstücke tragiert werden, sondern die ganz moderne der Natürlichkeit, die Pose des Nichtposierens. Darin und auch in dem aus Millet, Daumier und der Antike gewonnenen Schema liegt das Ernüchternde. Beobachtungs- und Charakterisierungsfähigkeit, Handwerkstüchtigkeit, Begrenzung, notwendige Kunstbildung, sogar Monumentalität und vor allem Sinn für Konstruktion: alle diese Eigenschaften waren vorhanden; alle aber aus zweiter Hand. Eigentlich ist diese revolutionäre Kunst ziemlich physiognomielos und oft recht sentimental.

Charakteristisch für des Belgiers Selbstschätzung war seine Bewunderung für Begas. Als er einst in Berlin weilte, fragte er seine Freunde, ob er es wagen dürfte, den berühmten Kollegen zu besuchen. Nach langem Zuspruch „wagte“ er’s, schickte „unserm Michelangelo“ seine Karte ins Atelier und — wurde nicht angenommen. Die beschränkte Begabung, die mit ihrem Pfunde gewuchert hat wie kaum eine andere und sich einen grossen Namen durch die trotz aller Unzulänglichkeiten lauterste Künstlerarbeit, durch die schönsten Menschentugenden gemacht hat, wurde gedemütigt von dem reichen Talent, das es verstanden hat, sich und grosse Teile der deutschen Kunst in wenigen Jahrzehnten hoffnungslos zu ruinieren. Der alte Begas, der Regisseur der Siegesallee, hatte alle Ursache, dem belgischen Kollegen mit offenen Armen entgegenzukommen und ihn Meister zu nennen. Denn den Titel eines grossen Künstlers darf Meunier nur weigern, wer mit dem Richtmass misst, dass die Ge-

schichte mit Hilfe der Genies bereitet hat; und auch er wird es nur tun dürfen mit dem Hute in der Hand und mit nachdrücklichem Hinweis auf den hohen relativen Wert des Künstlers.

Wenn uns heute in den Ausstellungen die monumentalischen Figuren Meuniers entgegenkommen und mit ihren rauhen Silhouetten pathetisch zu uns sprechen, wollen wir immer mit hoher Achtung und reiner Liebe des Mannes gedenken, der mehr ein solider Akademiker als ein grosser Künstler war und es doch machen konnte, dass man ihn allgemein eine Zeitlang für genial hielt, ohne dass er eine einzige Täuschung angewandt hätte. Dieses lange Leben ist trotz alledem wohl angewandt worden. Denn wo es für unsere Kunsteinsicht aufhört, fruchtbar zu sein, da wird es vorbildlich für die einfache Lebensmoral. Wer aus Wenigem so viel machen kann, wen ein strenges, fast puritanisches Pflichtgefühl die kurze Spanne des Daseins so wohl ausnutzen lässt, der hat Anspruch auf jeden Ehrentitel, den die bürgerliche Welt zu vergeben hat. Wird ihm die Göttin der Kunst den Lorbeer der Unsterblichkeit voraussichtlich weigern müssen, so ist es doch sicher, dass ein Parlament des reinen Menschentums ihm, dem guten Sohn des Jahrhunderts, Palmenzweige und einen Strauss leuchtender Immortellen aufs Grab legen würde.

FRANZÖSISCHE MEISTER I

FRAGONARD
von W. Fred

ROPS
von Franz Blei

MONTMARTRE
von Erich Klossowski

FRANZÖSISCHE MEISTER II

MILLET
von Richard Muther

MANET
von Meier-Graefe

COURBET
von Richard Muther

JAPANISCHE MEISTER IN KUNST UND DICHTUNG

KORIN UND SEINE ZEIT
von Fr. Perzynski

JAPANISCHE DICHTUNG
von Otto Hauser

MEISTER DER SKULPTUR

RODIN
von Rainer Maria Rilke

MEUNIER
von Karl Scheffler

ALTE DEUTSCHE MEISTER

CRANACH
von Richard Muther

DÜRER
von Franz Servaes

HANNS SACHS
von Hanns Holzschuher

Jeder Band reich illustriert, in Leder eingebunden M. 4,—.